ROMA SOTTERRANEA

LE PITTURE

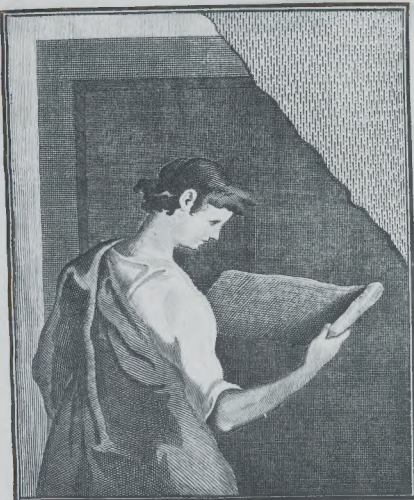
DELLE

CATACOMBE ROMANE

ILLUSTRATE

DA

GIUSEPPE WILPERT.

CON 54 INCISIONI NEL TESTO E 267 TAVOLE

ROMA
DESCLÉE, LEFEBVRE & C.i
(LIBRAI-EDITORI)
1903

LE PITTURE

DELLE

CATACOMBE ROMANE.

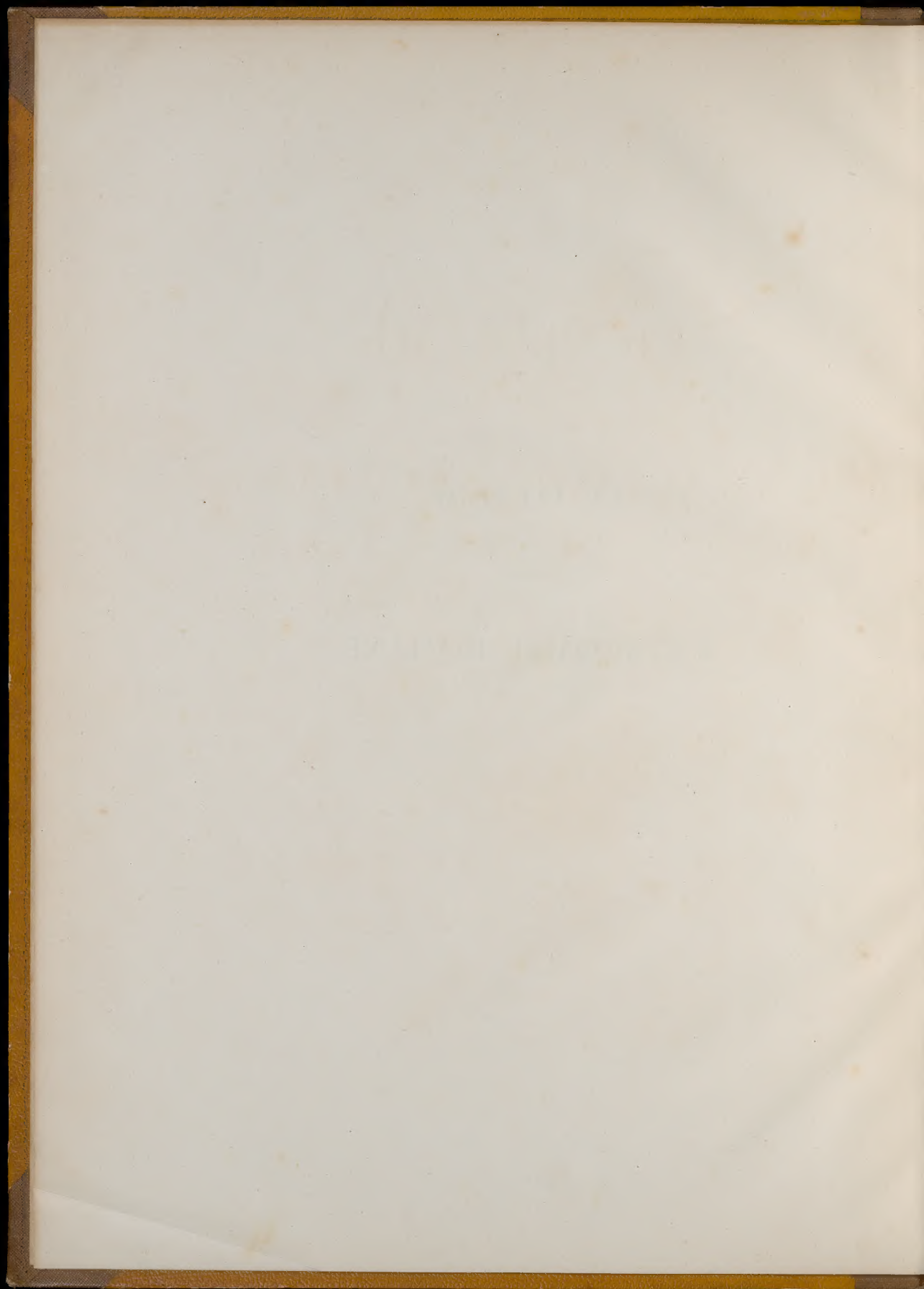
ROMA SOTTERRANEA

LE PITTURE

DELLE

CATACOMBE ROMANE

ILLUSTRATE

DA

GIUSEPPE WILPERT

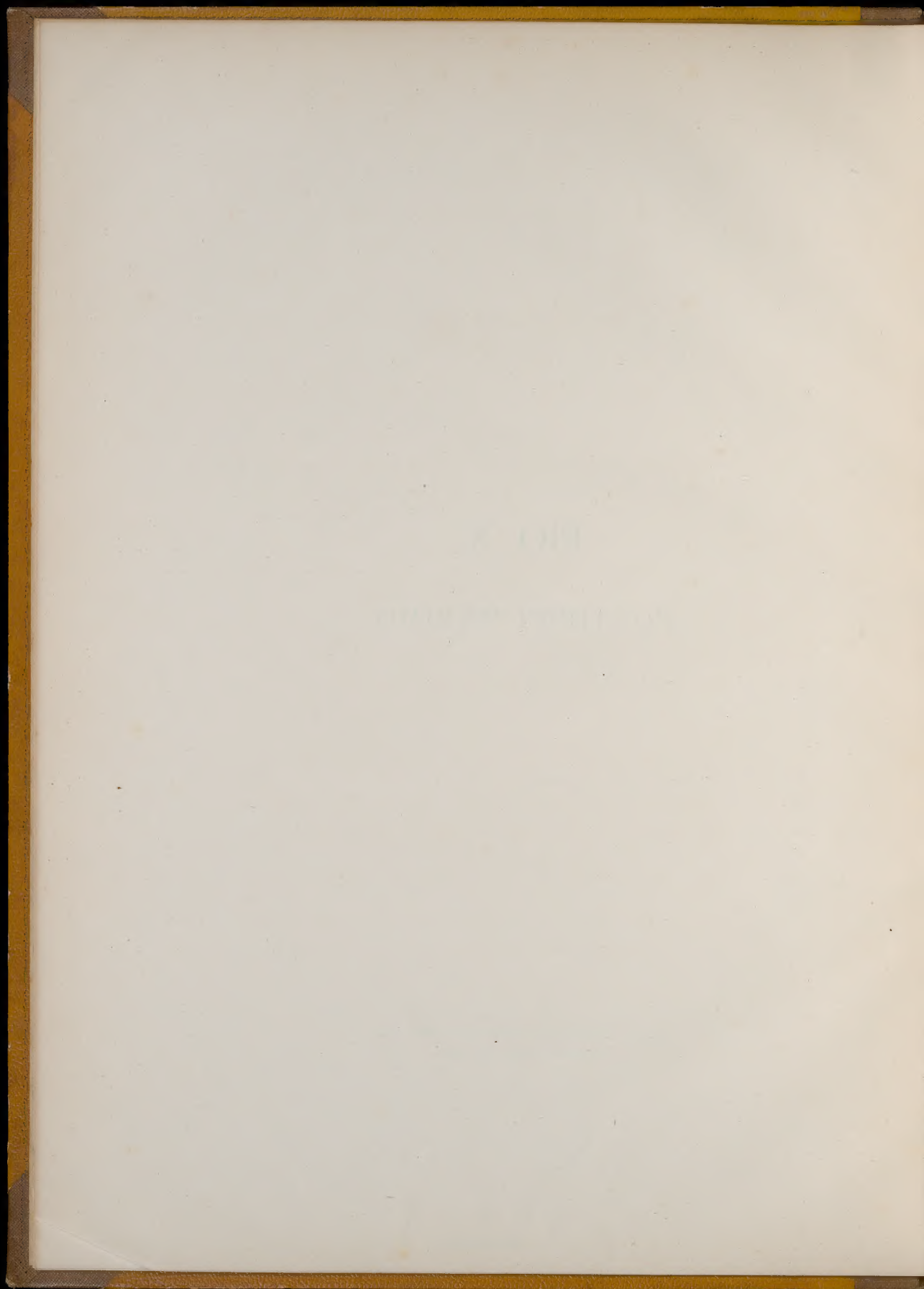
Joseph

CON 54 INCISIONI NEL TESTO E 267 TAVOLE

ROMA
DESCLÉE, LEFEBVRE & C.i
(LIBRAI-EDITORI)

1903

PIO X

PONTIFICI MAXIMO

PREFAZIONE

Col presente volume vede la luce un'opera sopra le pitture delle catacombe, che mi costò quindici anni di studio e di lavoro. Essa non segue la via fin qui tenuta in opere simili di archeologia cristiana, poichè non si limita a trattare delle pitture contenute in un solo ipogeo, o di quelle che comprendono un gruppo speciale di rappresentazioni; ma abbraccia tutto il tesoro lasciatoci in tal materia dalla Chiesa primitiva nelle necropoli sotterranee, elaborandolo in modo critico ed esauriente. La prima idea di quest'opera mi venne dal fondatore della scienza archeologica, il compianto Giovanni Battista de Rossi, che io non potrò mai ringraziare abbastanza per gl'incoraggiamenti e consigli datimi. Accolsi tanto più volentieri il pensiero dell'indimenticabile maestro, in quanto che fin dal principio dei miei studi archeologici io fui intimamente persuaso che le copie degli affreschi cimiteriali pubblicate finora, avevano bisogno di una radicale revisione, a causa della loro poca fedeltà.

Dapprincipio il piano della mia opera era molto limitato; ricevette un grande aumento allorchè, nel 1897, la *Commissione Pontificia degli scavi* mi propose di pubblicare il mio lavoro come continuazione ai volumi della *Roma Sotterranea* del de Rossi. Circostanze speciali, che non è opportuno specificare, diedero alla mia opera la forma in cui ora si pubblica; ed a queste medesime circostanze devesi se la sua pubblicazione, tante volte annunziata imminente, dovè subire ritardi indipendenti dalla mia volontà.

Ma anche prescindendo da tutto ciò, il volume delle tavole, aggiunto al testo, basterebbe da solo a giustificare il lungo ritardo per la sua gran mole, contenendo 267 tavole (133 a colori e 134 in nero), per le quali occorsero quasi 600 acquarelli. A meglio comprendere quello che affermo, si rifletta che la preparazione delle tavole si svolse per intiero sotto la mia sorveglianza: nè solo per quanto concerne la riproduzione fotografica e ad acquarello, ma altresì per l'esecuzione dei *clichés* nella offi-

cina e per la tiratura definitiva. Si aggiunga che un incendio distrusse quel che era stato preparato, quindi fui costretto a rimettere da capo la mano all'opera. Ma quello che assorbì maggior quantità di tempo fu il lavoro preparatorio nelle catacombe. Infatti molte pitture che nelle mie tavole compariscono nitide e chiare, erano invece negli originali talmente coperte di muffa, di macchie e perfino di stalattiti, che poco o nulla si discernevano; anzi di alcune neppur sospettavasi l'esistenza. Quindi fu necessaria una pulitura con acqua od acido diluito, per porre gli affreschi in condizione da poter essere riprodotti. Inoltre nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino un arcosolio e sei cripte dipinte, pubblicate dal Bosio, erano state di nuovo interrate, perdendosene ogni traccia. Io, dato lo scopo che mi ero prefisso, non potevo rinunciare a rintracciar questi affreschi, le cui copie conosciute presentavano errori gravissimi e manifesti. Le mie ricerche furono lunghe e faticose, ma finalmente, determinato il posto ove cercarli, i lavori furono cominciati e, spinti alacremente, ebbero un successo inatteso, perchè, oltre quello di cui andavasi in cerca, nel mese che essi durarono, misero in luce altre due cripte mai da alcun archeologo conosciute. Incoraggiato dal felice esito, volli continuare la ricerca di altri monumenti visti dal Bosio e pubblicati da lui o dai suoi successori, ma da gran tempo perduti, ed ebbi la soddisfazione di ritrovarne la maggior parte. Raccolto in tal modo tutto il materiale per la mia opera, potei condurla finalmente a termine. Così pure nel mio caso si verificò quell'antico proverbio che «non ogni male vien per nuocere», poichè il ritardo frapposto, se fu lungo e tedioso, fu però giovevole, rendendomi possibile di colmare le lacune, che avrebbero diminuito il pregio dell'opera.

Anche per chi vive in Roma lo studiare sul luogo gli affreschi cimiteriali riesce assai difficile, poichè, prescindendo pure dalle difficoltà materiali, nessuno dei *cavatori* delle catacombe è tanto pratico dei labirinti sotterranei, da poter trovare tutti gli affreschi. In generale poi tale studio è impossibile alla maggioranza degli archeologi, pochi essendo quelli fra loro che abbiano la sorte di far lungo soggiorno in Roma. Per questa ragione e per salvare inoltre da perdita totale le pitture, i cui originali sono condannati, presto o tardi a sparire, a causa dello scolorimento sempre progrediente, rivolsi una cura speciale ad ottenere nelle mie riproduzioni la maggior fedeltà. Se io abbia raggiunto l'intento, potrà constatarlo con sicurezza chiunque vide ed esaminò gli originali. Le mie numerose tavole, eseguite con la più scrupolosa diligenza, non costituiscono soltanto per la mia opera una leggiadra appendice, che ne illustri il contenuto, ma all'incontro ne sono la parte più preziosa ed importante.

Nella successione delle tavole stesse, all'ordine topografico preferii il cronologico,

perchè più adatto a rivelarci in modo chiaro ed evidente il progressivo sviluppo dell'antica arte cristiana. Se talvolta me ne allontanai, fu generalmente per ragioni estetiche. Riprodussi in colori quelle pitture, che, o per la loro importanza oggettiva, o pel grado di conservazione, mi persuasero esser conveniente darne copia più precisa a farne meglio conoscere la tecnica. Misi invece da parte le pitture, già da me pubblicate in altre opere che non furono altro se non i prodromi dell'opera presente; solo eccettuai quei pochi affreschi che meritavano una copia a colori o in dimensioni maggiori. Le 54 figure intercalate nel testo sono di secondaria importanza, ma tuttavia portano un contributo essenziale all'intelligenza di alcune ricerche. Per quanto riguarda la denominazione dei sepolcri, mi attenni a quella fissata dal Bosio e dal de Rossi, e dov'essa fa difetto, scelsi per lo più a designarli una scena importante o rara tra quelle eseguite sopra i monumenti stessi.

La poca fedeltà delle copie pubblicate dal Bosio-Garrucci, fu causa che l'uso fattone senza riserva nelle discussioni scientifiche, producesse errori di varie specie. Data la conoscenza di solo due terzi al massimo di tutto il tesoro delle pitture cimiteriali, erano inevitabili lacune, errori ed imperfezioni. Se io avessi voluto scoprirli e correggerli ad uno ad uno presso i singoli scrittori, avrei di molto aumentata la mole della mia opera, senza forse aumentarne il pregio. Per questa ragione mi occupai, per principio e regolarmente, solo di quelle opere, in cui gli affreschi delle catacombe furono pubblicati per la prima volta, o in copie indipendenti: le altre opere citai solamente per qualche ragione particolare.

Sebbene per lo studio incessante di cui ne feci l'oggetto, le pitture cimiteriali mi divenissero ognor più familiari, pure sul principio reputai utile e indispensabile fare delle escursioni in compagnia di specialisti nel genere, affine di potere istituire dei confronti tra la mia e la loro opinione circa il pregio artistico e l'età degli affreschi. Cito solo il ch.mo prof. Mau, il miglior conoscitore di Pompei, il quale fu così gentile, da volermi accompagnare in quasi tutte le necropoli più importanti; e fu per me di grande soddisfazione il vedere come l'apprezzamento cronologico da me fatto delle più antiche pitture esistenti in Santa Domitilla, incontrasse pienamente la sua approvazione.

La divisione della materia fu data dalla natura stessa della cosa. Il testo consta di due parti o libri, il primo dei quali contiene tutte le discussioni necessarie alla conoscenza generica delle pitture. Tratto perciò prima di ogni altra cosa della tecnica, aggiungendo alcune osservazioni sulla condizione dei pittori (capitolo I). Dipoi studio il nesso fra la pittura classica e la cristiana, determinando le produzioni tolte dall'arte pagana e quelle che sono creazione specificamente cristiana (cap. II). Per facilitare il corso

delle indagini e renderlo più chiaro, esamino subito le prime, riservando la piena illustrazione di quelle totalmente cristiane alla parte speciale dell'opera. Seguono le ricerche particolari sul vestiario (cap. III); sull'acconciatura della barba e dei capelli (cap. IV); se le pitture contengano o no ritratti (cap. V); sopra i gesti delle persone raffigurate (cap. VI). I risultati di tali ricerche, mentre da un lato ci aiutano a spiegare i soggetti rappresentati, dall'altro ci somministrano criteri sicuri e preziosi per determinare l'età degli affreschi (cap. VII). Dopo alcune osservazioni sul loro pregio artistico (cap. VIII), espongo i principî da seguirsi dagli archeologi nell'interpretare le pitture di soggetto sacro (cap. IX); ed applico questi principî ai più importanti cicli di pitture del II, III e IV secolo (cap. X). Finalmente espongo in quale stato ci siano pervenuti gli affreschi (cap. XI), e in qual modo, dalla scoperta delle catacombe ai giorni nostri, siano stati pubblicati (cap. XII). Il secondo libro tratta del contenuto delle pitture. In cambio di classificarle, come si fece finora, in iconografiche, bibliche, liturgiche, ecc., io le aggruppai a seconda del soggetto che rappresentano, trattando poi di ciascheduna separatamente. Questo metodo ha il vantaggio di illuminare e spiegare le scene meno chiare per mezzo di quelle più chiare e intelligibili. Occupano il primo posto le pitture cristologiche, che spesso comprendono anche la madre di Dio (cap. XIII); e queste sono le più numerose e le più antiche. Seguono le scene dei due Sacramenti, Battesimo (cap. XIV) ed Eucaristia (cap. XV), non meno antiche delle prime. Ed essendo l' Eucaristia pegno della futura risurrezione, le fo seguire immediatamente le pitture simboleggianti la risurrezione medesima (cap. XVI). Esamino quindi gli affreschi relativi al peccato ed alla morte (cap. XVII), quelli che esprimono la preghiera invocante l'aiuto del Signore a prò dell'anima del defunto (cap. XVIII); poi gli altri del giudizio (cap. XIX), e infine quelli che contengono la supplica per l'ammissione dei defunti alla felicità eterna (cap. XX). Come conclusione delle scene di indole sacra, pongo le pitture di defunti (cap. XXI) e di Santi (cap. XXII) nella beatitudine. Nell'esame analitico dei singoli gruppi, per quanto mi fu possibile conservai l'ordine cronologico; lo stesso feci per quelle poche pitture che riproducono scene della vita reale; cioè per i banchetti funebri (cap. XXII) e per le rappresentazioni tolte dalle arti e mestieri (cap. XXIV).

Tutte queste ricerche si aggirano sopra più che 200 monumenti dipinti, più di un terzo dei quali si pubblicano qui per la prima volta. Ulteriori scavi aumenteranno senza dubbio questo patrimonio, ma l'*ultima* APPENDICE ci mostra quello che ordinariamente dobbiamo da essi riprometterci, cioè un aumento nella serie dei soggetti delle scene già note. Sotto questo punto di vista, e nonostante le probabili future scoperte, l'opera presente non potrà dirsi certo prematura, essendo il numero dei monumenti esaminati così

grande, che poteva servire di fondamento sicuro ad una monografia generale e, in sostanza, esauriente della pittura cristiana antica. Chi rifletta alla straordinaria importanza delle pitture cimiteriali, in ispecie di quelle sacre, non potrà tenersi dal fare le più alte meraviglie, come mai un tesoro tanto prezioso abbia potuto per così lungo tempo giacere nascosto. E che si tratti di un vero tesoro, da niuno vorrà porsi in dubbio. Le scene di soggetto sacro possono a buon diritto paragonarsi ai papiri trovati nei sepolcri dell'Egitto, ai quali dobbiamo la luce diffusa sopra le credenze religiose degli antichi Egiziani. Le pitture cimiteriali ci rendono un servigio simile, poichè ci illuminano sulle idee religiose dei primi cristiani, in ispecie sulla vita futura; e sono tanto più pregevoli, in quanto che parecchi monumenti risalgono ad un'età che rasenta quella apostolica. Il loro linguaggio è sempre ovvio, preciso. Non può dirsi, per esempio, che sopra l'una o l'altra verità di fede da loro espressa, dapprincipio esistessero dei dubbi o delle nozioni vaghe ed incerte, determinate solo in progresso di tempo. Meno ancora può constatarsi contraddizione di sorta, dominando in tutte, dalle più antiche alle più recenti, un perfettissimo, mirabile accordo. Non aggiungo altre parole sull'importanza delle pitture cimiteriali, giacchè credo di averla abbastanza dimostrata con la stessa pubblicazione. Questa intima convinzione mi compensa altresì di tutte le fatiche e di tutti i sacrifici materiali sostenuti, e mi fa dimenticare le contrarietà che accompagnarono lo svolgimento progressivo dell'opera.

Di altissimo onore, come pure di grande consolazione fu per me che il Santo Padre Pio X, in questi giorni eletto da Dio a dirigere la navicella di Pietro, accettasse la dedica della mia opera. Per così insigne onore largitomi si degni accogliere l'Augusto Pontefice le mie più vive azioni di grazie, insieme all'augurio fervido di un lungo e glorioso Pontificato.

Ora mi rimane un grato dovere da compiere; porgere cioè i miei ringraziamenti a tutti coloro che contribuirono alla miglior riuscita di quest'opera. E in primo luogo gradiscano l'espressione della mia gratitudine l'E.mo Card. Respighi, Presidente, e gli egregi Sigg. prof. Giuseppe Gatti e barone Rodolfo Kanzler, membri della *Commissione Pontificia di archeologia,* i quali mostrarono vivo interessamento per la sua pubblicazione. Ringrazio inoltre il traduttore prof. dott. Angelo Mercati e i Sigg. Don Augusto Bacci e dott. Pio Franchi dei Cavalieri, che vollero condividere meco le fatiche della revisione e correzione della stampa di quest'opera. In ultimo debbo pure ringraziare il sig. Augusto Bevignani, il quale si assunse l'ingrato incarico di prendere le misure di tutti gli affreschi cimiteriali.

Roma, 9 agosto 1903: incoronazione di S. S. Pio X. WILPERT.

INDICE DELLE MATERIE

LIBRO PRIMO.

Ricerche generali.

CAPITOLO PRIMO.

CAPITOLO SECONDO.

CAPITOLO TERZO.

LIBRO SECONDO.

Contenuto delle pitture cimiteriali.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

CAPITOLO DECIMOQUINTO.

CAPITOLO DECIMOSESTO.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO.

CAPITOLO DECIMOTTAVO

CAPITOLO DECIMONONO.

CAPITOLO VENTESIMO.

CAPITOLO VENTUNESIMO.

CAPITOLO VENTIDUESIMO.

CAPITOLO VENTESIMOTERZO.

CAPITOLO VENTESIMOQUARTO.

SUPPLEMENTO PRIMO.

SUPPLEMENTO SECONDO.

LIBRO PRIMO.

Ricerche generali.

CAPITOLO PRIMO.

Tecnica delle pitture cimiteriali.

Intorno alla esecuzione tecnica delle pitture cimiteriali regnarono e regnano tuttora presso gli archeologi molte e differenti opinioni. Chi con tutta certezza ci assicura che gli antichi pittori cristiani non applicavano la perfetta tecnica della pittura greca sull' intonaco diligentemente preparato, ma si contentavano di un rapido acquerello sopra un intonaco asciutto; chi ammette la possibilità che alcune pitture, specialmente dei primi due secoli, siano affreschi: finalmente vi è chi sostiene anche un largo uso dell'encaustica. Tutte queste affermazioni mancano della solida base dell'osservazione diretta dell'oggetto: vengono emesse e ripetute senza fare il benchè minimo tentativo per dare loro una base; e specialmente in ciò che riguarda l'ammissione dell'encaustica nelle pitture cimiteriali si procede con completa ignoranza di questa tecnica, della quale Plinio[1] fin dal suo tempo ci assicura espressamente, che « non veniva applicata nella pittura murale », dicendola « alienum parietibus (picturae) genus ».

Dopo essermi occupato per molti anni delle pitture cimiteriali sono giunto al risultato che esse per regola sono *eseguite* « a fresco », cioè sull' *intonaco fresco*, « udo tectorio ». Questa opinione, o meglio questo fatto, a vero dire avrebbe dovuto di per se stesso imporsi a chiunque avesse considerato le qualità fisiche delle catacombe: in conseguenza della umidità che domina laggiù tosto che le singole parti vengano chiuse alla penetrazione dell'aria fresca, qualsiasi altro genere di pittura sarebbe stato meno duraturo e perciò sarebbe più presto perito[2]. La tecnica dell'affresco era l'unica che qui naturalmente si prestasse: essa sola poteva offrire energica resistenza alla distruzione[3].

[1] Plin., *Historia naturalis*, 35, 49 (ed. Detlefsen).

[2] Noi avremo in seguito occasione di corroborare la giustezza di questa affermazione con una prova parlante, tolta dalla catacomba di Santa Domitilla.

[3] Sull'applicazione della tecnica dell'affresco nell'antica pittura murale, confronta l'eccellente opera: *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung untersucht und beurtheilt* di Otto Donner von Richter. I risultati conseguiti in questa opera, frutto di coscenziose e sagaci indagini, incontrarono quasi illimitata approvazione presso gli scenziati di professione. Quale utile io ne abbia tratto

§ 1. Preparazione del fondo per l'affresco.

Per ottenere una pittura a fresco duratura, deve in primo luogo prepararsi acconciamente il sustrato (opus tectorium, dealbatio, expolitio, κονίασις), sul quale viene eseguita la pittura. Sono note le regole che Plinio[1] e Vitruvio[2] dànno intorno alla preparazione di tale intonaco murale. Secondo Plinio il rivestimento della parete deve constare di *tre strati di calce e pozzolana e due di calce e stucco marmoreo.* Vitruvio esige « oltre un primo grossolano rivestimento, altri *tre strati di calce e pozzolana e tre di cemento marmoreo* ». Ognuno di questi sei strati deve essere « dato sull'inferiore » « allorchè questo comincia a disseccare, e i tre ultimi debbono battersi con legni, affinchè la loro massa si faccia il più possibile compatta.[3] Nei palazzi imperiali del Palatino esiste il rivestimento di un muro, che corrisponde a queste regole: a Pompei invece, il Donner constatò varietà di tecnica nella composizione di detto intonaco. Ivi « troviamo lo stucco marmoreo molto di frequente in soli due strati, talora in un solo, ed anche questo manca qua e là, sostituito da uno strato rosso-chiaro, molto compatto e sodo, composto di calce e di frammenti testacei rossi pestati. Nelle pareti ordinarie manca anche questo strato ed il colore allora è dato su di una miscela piuttosto chiara di calce e pozzolana fine, di scheggie di vasi fittili e si trova per lo più anche negli zoccoli delle pareti ».[4]

Le prescrizioni di Vitruvio e di Plinio furono applicate soltanto in misura molto limitata nella preparazione del *fondo per gli affreschi delle catacombe:* e la ragione di ciò è evidente. Le catacombe, come è noto, non sono costrutte di muro, ma scavate nel *tufo*, quindi in una roccia, che, a cagione della poca solidità, non è atta a sostenere il peso di una intonacatura a parecchi strati. Quindi in esse si usò una intonacatura incomparabilmente più sottile, della grossezza media di un centimetro. Essa, fino in alto secolo III, constava esclusivamente di *due*, in seguito assai spesso di *un solo* strato. La regola subì tuttavia delle eccezioni. Così, per esempio, nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino predomina costantemente la doppia mano, e nella cappella di San Gennaro, nella catacomba di Pretestato, lo strato invece è triplice; però l'inferiore non è sparso sul tufo, ma su *opera muraria,* che poteva sostenere uno stucco di più strati. Questo esempio, unico fino ad ora, conferma la regola fissata da noi, come pure la ragione che ne abbiamo data. Viceversa poi, fino

apparirà dal seguito del mio lavoro. Un pittore, di nome Ernesto Berger, pubblicò contro le fondamentali ricerche del Donner un lungo articolo, intitolato: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, ecc., nelle *Technische Mittheilungen für Malerei*, di Ad. W. Keim (annata X, 1893). Questi « contributi » presi da alcuni sul serio, furono dalla vera scienza sì fortemente bollati, che noi possiamo passarcene tranquillamente. Cfr. *Technische Mittheilungen*, 1893, n. 171, p. 410, 441 ss.; 1894, p. 39 ss.

[1] *H. N.*, 36, 176: Tectorium nisi quod ter harenato et bis marmorato inductum est, numquam satis splendoris habet.

[2] *De architectura*, 7, 3, 5-8.

[3] Donner, l. c., p. 39.

[4] Donner, l. c., p. 41 s.

ad oggi, non si può addurre nessun esempio anteriore alla metà del secolo III, di affreschi eseguiti sopra un'*unica* mano di stucco: perciò l'intonaco ad un solo strato offre un prezioso criterio per la determinazione cronologica delle pitture.

Per impedire che lo stucco si staccasse, cosa da temersi specialmente nei soffitti *piatti,* in alcuni cubicoli più antichi, per esempio nel « cubiculum duplex » di Lucina e nelle due cappelle dei Sacramenti A2 ed A3, lo stucco fu fissato al soffitto con chiodi di ferro, spessi quasi un dito, dei quali parecchi sono ancora visibili.[1] A questo inusitato provvedimento dobbiamo specialmente se ci si è conservata la pittura della volta nella cripta di Lucina, nonostante le grandi screpolature. Allo stesso scopo di assicurare lo stucco, nella cappella greca furono applicati chiodi di cemento sulla parete sinistra, ove il tufo è alquanto friabile: si riconoscono parimenti in modo chiaro i luoghi ove furono infissi.[2] A partire dal III secolo la misura di prudenza consistè nell'evitare soffitti piatti e nel formarli più o meno a volta.

Quanto alla *composizione dell' intonaco,* allorchè si tratta di due strati, l'inferiore è formato di pozzolana e calce, il superiore nei suoi elementi principali è un miscuglio di calce e polvere di marmo, la quale ultima dà allo stucco maggior solidità ed un bel lucido. Il rivestimento di un solo strato comunemente è composto di calce e pozzolana, imbiancato alla superficie con calce stemperata. Offrono uno stucco di qualità molto buona la cripta della scena della Passione in Pretestato, il cubicolo sotto il grande lucernario e quella di Ampliato in Domitilla, l'ipogeo degli Acilii, ed in parte la galleria dei Flavii, la cappella greca e la cripta di San Gennaro: il peggiore si vede nel coemeterium maius ed in Sant'Ermete. Nel giudicare lo stucco bisogna del resto distinguere fra quello destinato a ricevere le pitture e quello che deve solo rivestire la parete di tufo, poichè il primo è sempre di qualità migliore di quest'ultimo, anche se si trovano in un medesimo cubicolo. Chi non osserva questa differenza, si espone facilmente al pericolo di errare. Un esempio abbastanza chiaro lo abbiamo nella cripta di Milziade in San Callisto, ove la nicchia e i due arcosoli, che non contengono figure, hanno uno stucco peggiore che il soffitto dipinto. In conseguenza di questa diversità Michele Stefano e Giovanni Battista de Rossi credettero di dover ammettere che l'ambiente fosse destinato dapprima (sotto Fabiano) a luogo di riunione, e che gli arcosoli e la nicchia fossero aggiunti più tardi (sotto Milziade).[3] Ma invece *tutto è primitivo* e la cripta appartiene alle prime opere del tempo della pace. Nè meno grande è la differenza di stucco nella cappella dei cinque Santi eretta in San Callisto poco prima del 300, ove lo stucco della parete di fondo, nella quale sono dipinti i cinque Santi, è di due strati, mentre quello della volta e delle pareti laterali non dipinte, è di un solo strato. Nel cubicolo doppio contemporaneo del diacono Severo, che non ebbe pitture, lo stucco è pure di un solo strato e non si distingue in nulla da quello, che sì frequentemente incontriamo nelle cripte dell'ultimo periodo, siano esse

[1] Tavv. 25 e 38.

[2] Tav. 14; cfr. Wilpert, *Fractio panis,* tav. V. In seguito si citerà semplicemente: *Fractio.*

[3] Cfr. Wilpert, *Beiträge zur christlichen Archäologie* pubblicate nella *Römische Quartalschrift.,* 1901, p. 65 ss.

dipinte o no. Lo stesso stucco ad uno strato si trova anche nelle cappelle «ostriane» che conducono all'arenaria, le quali, come appare da una iscrizione ivi trovata, furono fatte avanti ed intorno al 291.

§ 2. Lavoro del pittore.

Dopo che il fondo per l'affresco era stato apparecchiato dagli stuccatori, cioè da quelli che rivestivano di stucco la parete (tectores, κονιάται), il *pittore* (pictor, ζωγράφος) cominciava tosto il *lavoro preparatorio.* Egli se, per esempio, doveva dipingere una volta, tracciava sullo stucco fresco, partendo dal centro, col mezzo di una corda e di un istrumento a punta, i circoli necessari coi raggi e poi le linee per l'incorniciatura dei singoli scompartimenti. Tracce di questo lavoro preparatorio s'incontrano di frequente nei primi tre secoli: talora sono così chiare, che la fotografia le riproduce. Se nell'eseguire la pittura s'introducevano mutamenti nella disposizione generale, le linee cambiate di solito venivano lasciate, perchè, data la difettosa illuminazione delle catacombe, non saltavano agli occhi e però non producevano alcuno sconcio. Questo avvenne, per esempio, in una nicchia della galleria dei Flavii e nella pittura della volta del cubiculum III in Santa Priscilla.[1] Al contrario assai di rado queste tracce furono fatte scomparire lisciando solo il fondo. Fino ad ora io conosco un solo esempio, nella cappella greca, in cui la cornice della figura simbolica dell'estate fu tolta dal pittore col pollice, perchè riuscita troppo grande nel primo disegno.[2]

Quanto più ci avviciniamo al secolo IV, tanto minor cura si pose nell'eseguire questo lavoro preparatorio. Pare anzi che parecchie volte i pittori si regolassero unicamente ad occhio e procedessero alla ripartizione a manó libera col pennello. Ne seguiva allora che gli scompartimenti fossero disuguali, i circoli poco rotondi e i bordi della cornice curvi.[3] Si comprende facilmente come il lavoro preparatorio sia una prova di fatto che le pitture cimiteriali sono *affreschi,* poichè sarebbe cosa infondata, anzi irragionevole, ammettere che i pittori, per eseguire le pitture, aspettassero che lo stucco fosse completamente asciutto: e così facessero un'opera di una durata assai minore. Nè si può supporre questo, anche perchè vi sarebbe contraddizione coll'altro fatto che non solo le linee per la ripartizione della decorazione, ma anche i *contorni delle figure* spesso sono graffiti nello stucco fresco. Nelle pitture più antiche essi sono molto fini e perciò bisogna osservar bene per iscoprirli. Ne trovai, per esempio, nel gruppo di Lazzaro della cappella greca,[4] nelle due immagini del Buon Pastore nel soffitto della cripta di Lucina,[5] e nella rappresentazione dell'estate nella cripta di San Gennaro.[6] Chiaramente visibili sono invece in alcune pitture posteriori: ad esempio: nelle figure di Cristo nei due miracoli della moltiplicazione dei pani e del cambiamento dell'acqua

[1] Tav. 42.
[2] Tav. 8, 2.
[3] Tavv. 49; 106; 168; 213.
[4] Wilpert, *Fractio,* tav. XI.
[5] Tav. 25.
[6] Tav. 32, 2.

in vino ai Santi Pietro e Marcellino, nelle rappresentazioni dell'arcosolio della parabola delle vergini a Santa Ciriaca, in una orante e nella nota scena dell'adorazione dei (quattro) Magi nella catacomba di Domitilla, monumenti tutti del secolo IV.[1] In quest'ultimo affresco l'abbozzo non era riuscito conforme al desiderio del pittore, perchè la composizione non riempiva tutto il campo assegnatole. L'artista, eseguendo la pittura, vi riparò solamente con l'aumentare la distanza fra le figure, e così raggiunse il suo scopo, chè la pittura riempì tutto lo spazio. Egli poi non si diede pensiero dei contorni disegnati sullo stucco, nè essi furono tocchi dai colori, perchè le figure vi furono dipinte accanto.

In parecchie pitture, specialmente più antiche, i contorni possono essere nascosti dal colore soprapposto. Però, a partire dal III secolo, avvenne di frequente che il pittore *disegnasse* le figure immediatamente col *pennello*. Per far ciò era necessario tracciare i contorni *più fini* ed in un *tono più chiaro* che la figura da eseguirsi: essi poteano facilmente coprirsi nella esecuzione, mentre un contorno errato, di colore più oscuro, solo difficilmente e con grande perdita di tempo poteva togliersi, fissandosi subito i colori nello stucco. I pittori delle catacombe per disegnare le figure usavano comunemente l'ocra chiara, meno spesso un verdemare chiaro. Generalmente in ciò mostravano grande abilità: di rado si verifica che una figura sia stata disegnata male, poi si sia dovuta correggere. Però non possono prendersi in considerazione le opere degli ultimi tempi, perchè i pittori di questo periodo eseguivano le figure così come le avevano abbozzate, non curandosi affatto degli sbagli, talora assai gravi, che occorrevano nel loro primo schizzo. Quanto poco pensiero del resto dessero simili contorni sbagliati, a partire dal IV secolo, anche agli artisti che lavoravano *sopra terra,* lo vediamo nell'inserviente di tavola, a tav. 95, 1, del quale una parte della tunica sotto le braccia in origine fu fatta troppo a destra. Il miglioramento intervenne a favore non lieve della figura, così che può far maraviglia come il pittore si risolvesse a lasciare lo sbaglio che fa assai brutto. La fotografia, sulla quale è eseguita la nostra copia, esclude l'ipotesi che l'errore fosse coperto con stucco. Del IV secolo ci è conservata la figura di una orante,[2] la quale fu abbozzata soltanto a contorni bianchi e poi lasciata incompleta, forse a causa dello sfavorevole fondo nero. Essa ci somministra una prova di fatto per ciò che fu detto sull'abbozzo fatto direttamente col pennello.

Nella scena della condanna dei due vecchioni dipinta in San Callisto[3] trovai accanto alle teste delle figure, degli irregolari *gruppi di graffiature* fatte sullo stucco fresco e che io in principio non mi sapevo spiegare. Ritenni la cosa casuale fino a che lo stesso fatto in due pitture di volte ai Santi Pietro e Marcellino[4] me ne rivelò il

[1] Tavv. 186, 1; 241 s.; 43, 4 e 116, 1. Ulteriori esempi ce ne offrono gli affreschi al sepolcro di Grata nella catacomba sotto la Vigna Massimo (tav. 62, 1), l'orante nella volta del cubicolo doppio nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino (tav. 64, 2), le pecore sopra la scena riprodotta a tav. 142, 1 e alcune pitture d'un cubicolo nel coemeterium maius, che sono quasi del tutto sbiadite e però non si prestano ad essere riprodotte.

[2] Tav. 154, 2.

[3] Tav. 86.

[4] Tavv. 61 e 63, 1.

significato: il pittore con esse segnò l'altezza delle figure per regolarsi nella divisione degli scompartimenti. Un altro esempio di questo procedere ci si offre nel Salvatore che insegna, a Pretestato: le graffiature trovavansi dalla parte ora staccata della figura.[1]

È cosa nota che la pittura a fresco ammette soltanto l'uso di colori *minerali*, poichè la calce dell'intonaco umido distrugge tutti i colori animali e vegetali.. « Altrettanto avviene » scrive il Donner « anche per alcuni colori metallici, per esempio, per la biacca », la quale viene « sostituita da calce finamente macinata »; « tutti i colori, stemperati soltanto con acqua, non abbisognano di alcun glutine particolare, ma per un processo chimico aderiscono tenacissimamente al fondo dell'affresco ». Mediante questo processo si forma alla superficie dell'affresco un « sottile strato cristallino difficilmente solubile » che « si pone sopra i colori », « fissandoli e difendendoli per modo, che non sono danneggiati da un lavaggio senza strofinìo ». Sotto questo strato « la coesione dei colori col fondo è *leggera*, e si può facilmente rendersene persuasi o col raschiare, o con acido; anzi con certi colori basta fregare con un dito umettato perchè avvengano dei guasti ».[2] Quest'ultima cosa accade, come vedremo in seguito, specialmente negli affreschi, nella esecuzione dei quali i pittori trascurarono il momento giusto per la induzione dei colori. Da ciò risulta quanta attenzione si richieda allorchè si puliscono le pitture, specialmente se è necessario adoperare degli acidi.

La scala dei colori non fu mai molto ricca: i più usuali sono: *rosso*, *bruno*, *giallo*, *bianco* e *verde;* raramente furono impiegati l'*azzurro*, il *minio*, il *cinabro* ed il *nero* (quest'ultimo nella miscela di rosso e azzurro). Questa oligocromia, nella cui cerchia si svolge la pittura cimiteriale, dipende in parte dal genere degli abiti principali, la tunica ed il pallio, indossati da una grande quantità di figure, e che richiedevano una scelta molto limitata di colori. Del resto un lusso esagerato di colori sarebbe stato fuor di luogo nella infelicità delle condizioni locali, e quindi fu escluso di per se stesso.

A sostrato dell'affresco serviva di regola il colore naturale dello stucco. Dapprima si riempivano i fondi con tinte uniche, che poi qua e là rinforzate servivano a formare i corrispondenti chiaroscuri. Per le faccie e le estremità sceglievasi per lo più come intonazione il color bruno-chiaro che dava nel giallognolo-rossiccio: il bianco e raramente il rosso-chiaro, servivano per le luci, e per le ombre il bruno carico o rosso. Il colorimento era totale, così che il fondo veniva completamente coperto. Soltanto a partire dal III secolo avvenne di frequente che l'artista, per gli abiti soltanto, lasciasse libero il fondo bianco dello stucco, disegnando a tratti piuttosto che dipingendo i contorni dei medesimi e le loro pieghe: ma anche in questo caso, nelle estremità, il fondo è coperto. La distribuzione della luce e delle ombre generalmente veniva fatta con precisione: al contrario si rinunziò quasi per intiero alla sfumatura vicendevole dei colori. Con tutto ciò le immagini non dànno mai una impressione dura, perchè i colori sono smorzati ed armonicamente corrispondenti al tono fondamentale.

[1] Tav. 49.

[2] Donner, l. c., p. 32 s.

Talora lo stucco era colorito in *rosso,* raramente in *giallognolo,* e la pittura vi era eseguita sopra. Abbiamo esempi di tal genere di pittura del I, II e IV secolo distribuiti nelle catacombe di S. Domitilla, Priscilla, Callisto ed Ermete.[1] I pittori ai quali dobbiamo gli affreschi riprodotti alle Tavv. 148; 155, 2; 198; 225, 1; 231; 235, soltanto in seguito riempirono con colore giallo, verde e azzurro il fondo lasciato libero da figure.

Nei primi due secoli furono dipinti quasi esclusivamente cubicoli ed intiere gallerie, sia nelle pareti che nella volta. Di pitture di tale epoca che ornino sepolcri particolari, si conosce un solo esempio, la Madonna colla stella in Santa Priscilla.[2] Ne risultava naturalmente che nella disposizione esterna della decorazione si seguisse più o meno quella che era in uso per l'abbellimento delle *stanze* nelle case. Mancava infatti ogni ragione per allontanarsi dalla tradizione. La volta, che dev'essere « leggiera, sostenuta, pensile » aveva da principio comunemente soltanto una scena circondata di soggetti più leggieri: per le rappresentazioni maggiori e più complicate erano riservate le pareti. Queste, poichè nei primi tempi si procedeva molto alla larga in fatto di spazio, potevano accogliere intieri cicli di pitture nei vasti spazi esistenti fra un sepolcro e l'altro e negli arcosoli. Allorchè il cristianesimo conquistò in Roma maggior numero di seguaci e con ciò crebbe il bisogno di sepolcri, divenne necessaria una maggiore economia di spazio nelle catacombe. Da quel tempo le pareti dei cubicoli si empirono talmente di sepolcri che vennero ad avere la loro destinazione pratica, ed al pittore rimaneva talora soltanto il soffitto per le sue composizioni. Rappresentazioni che fino allora si vedevano solo nelle pareti, apparvero anche nelle pitture della volta: uno dei più cospicui esempi a questo riguardo è quello da me scoperto anni or sono nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.[3]

Nella *disposizione della pittura della volta* gli artisti, ad eccezione di alcuni pochi casi, osservavano rigorosamente le esigenze dello stile: le singole figure si schierano *concentricamente* intorno all'immagine principale del centro, e questa è disposta in modo che le teste delle figure sono rivolte all'interno ed i piedi all'entrata dei cubicoli. Solo di rado si verificano procedimenti diversi: nelle volte riprodotte a Tavole 42 e 75 la figura del centro ha una direzione laterale ed in quelli della cripta della Madonna[4] e del cubiculum I ai Santi Pietro e Marcellino,[5] come pure negli archi di due arcosoli a San Calisto la direzione è inversa.[6]

Il trattamento *plastico* della superficie dello stucco, la « caelatura tectorii », ossia il processo di far risaltare le pitture murali mediante rilievi di stucco, usato dagli antichi con grande maestria, fu sì raramente applicato nelle catacombe, che simili ornamenti sono eccezioni. L'esempio più notevole di questa tecnica, che insieme è un tentativo

[1] Alcuni esempi sono da noi dati alle tavv. 15 s; 137; 179; 182; 190 e 248.

[2] Tavv. 21 s.

[3] Wilpert, *Ein Cyklus christologischer Gemälde,* tavv. I-IV: in seguito quest'opera viene così citata: *Cyklus.*

[4] Tav. 61.

[5] Bosio, *Roma Sotterranea,* p. 331 (si citerà *R. S.*); Garrucci, *Storia dell'arte cristiana,* II, tav. 41, 2 (si citerà: *Storia.*

[6] De Rossi, *Roma Sotterranea,* III, tav. XIV e XXXV, 1.

imperfetto, ci è offerto dal gruppo del buon pastore nel sepolcro ove è rappresentata la Madonna colla stella.[1] Ivi le figure del buon pastore e delle pecore come pure i fusti e i rami principali degli alberi sono lavorati plasticamente e poi dipinti, mentre le parti secondarie sono soltanto dipinte o graffite nello stucco.

Fin verso il declinare del III secolo la pittura fu l'unica decorazione delle sepolture, riputandosi l'*architettura* una parte completamente subordinata. In questo tempo nella formazione dei cubicoli tenevasi conto della decorazione che vi si doveva fare, evitandosi volte molto arcuate e spigoli molto pronunziati: perciò i cieli sono spesso affatto piani o molto appianati. Nelle volte a crociera, più rare, i costoloni sono tagliati verso il centro del cielo, affine di procurare un campo il più piano possibile per la figura di mezzo. Solo nel IV secolo si passò sopra tali riguardi: abbiamo tre volte a croce dipinte, i cui costoloni traversano delle figure.[2] Da allora in poi l'architettura, che prima lo era solo in via d'eccezione, viene più frequentemente introdotta per decorazione dei cubicoli: nei quattro angoli si cavano dalla pietra viva delle colonne, che nulla sopportano, ma che hanno il cômpito di ornare; parimenti vengono eseguiti arcosoli che nella parete di prospetto sono decorati di colonne, comunemente rivestite di stucco e condotte a colore. Cripte con ricco uso di dettagli architettonici a scopo decorativo si trovano specialmente nella catacomba «ostriana»: cripte con colonne nella regione di Liberio in San Callisto: per lo più però sono prive di pitture. Quelle che trovansi nel coemeterium maius sulla strada che conduce all'arenaria, in parte sono del tempo di Diocleziano, poichè in una di esse il de Rossi trovò una iscrizione del 291;[3] quelle della regione liberiana discendono alla seconda metà del IV secolo.[4]

I cubicoli, che furono formati e dipinti avanti la metà del III secolo, furono anche rivestiti di stucco completamente, cioè e nelle pareti e nella volta. In seguito, specialmente nel tempo della pace, si usò di frequente coprire di stucco e dipingere soltanto la parete di prospetto, in cui si apriva l'arcosolio principale, o — più di rado — solo un arcosolio, oppure la parete esteriore d'ingresso, o la volta, lasciando grezzo il resto. Cubicoli di tal genere sono quelli delle pecorelle in San Callisto, di Veneranda, di Diogene e degli «apostoli piccoli» in Santa Domitilla, del «presepio» e della «stella» in San Sebastiano, delle due oranti e dei santi nel cimitero ad duas lauros, di Santa Emerenziana e della Madonna nel coemeterium maius, dell'auriga nella catacomba della vigna Massimo ed il «cubiculum clarum» in Santa Priscilla.[5] Si può facilmente comprendere che con una tale economia non poteva aumentare l'impressione estetica, che le relative sepolture facevano su chi le osservava.

Di pari passo colla decadenza del gusto estetico procedette un certo peggioramento del materiale, sia dello stucco, sia dei colori: quello, fino al secolo III avanzato, è diligentemente lisciato e bianco, questi, puri e di qualità scelta, quali li troviamo nelle pitture delle case di Pompei. In seguito vengono usati colori per lo più impuri

[1] Tavv. 21 ss.
[2] Tavv. 168; 171 e 210.
[3] *Inscript. christ.*, I, 18.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, p. 258 ss. e 269.
[5] Tavv. 154, 2; 155, 2; 158, 1; 163, 2; 164, 1; 207 ss.; 180; 213.

ed ordinari: lo stucco piglia una gradazione bigia ed alla superficie è lisciato molto imperfettamente. Quindi può stabilirsi per regola generale che *quanto più buono e fino è il materiale, tanto più è antica la pittura.* La *durata* dei colori e dello stucco rimane però la medesima anche nell'ultimo periodo, anzi appunto fra gli affreschi del IV secolo se ne trovano molti, che hanno conservato una straordinaria freschezza di colori. [1]

La divisione del lavoro praticata ab antico e la natura della pittura a fresco, che esige sveltezza di esecuzione, ci costringono ad ammettere che la pittura d'un cubicolo fosse eseguita non da uno, ma da parecchi artisti che lavoravano successivamente e contemporaneamente: soprattutto le varie specie di pitture, come gli elementi puramente decorativi e le rappresentazioni propriamente dette, potevano venire eseguite dai relativi artisti. Con ciò si spiegano alcune differenze di stile, come pure la diversità di pregio artistico che corre fra pitture di un medesimo cubicolo. Si confronti, per esempio, la pittura della volta colle scene della parete sinistra nella cappella dei Sacramenti A 2, [2] i due buoni pastori colle forme ornamentali del soffitto nel cubicolo, sotto il grande lucernario in Santa Domitilla; [3] inoltre l'orante colla pittura della volta del cubiculum III in Santa Priscilla, [4] la vite diligentemente condotta insieme a Daniele fra i leoni cogli affrettati paesaggi fantastici nell'ipogeo dei Flavi. [5] Nelle pitture della cappella greca il divario è sì grande, che gli archeologi credettero di potèrlo spiegare ammettendo due o tre epoche, mentre in realtà tutta la decorazione della cappella è dello stesso tempo. [6]

§ 3. Condizione dei pittori delle catacombe; loro iscrizioni sepolcrali.

Da quanto sappiamo intorno ai pittori pagani dell'epoca imperiale risulta che essi erano nella massima parte schiavi o liberti. [7] Certamente vi erano dei dilettanti ovunque, anche nei più elevati gradi sociali, [8] però per la professione del pittore anche nel IV secolo i Romani nutrirono l'antica avversione. I nomi delle iscrizioni di pittori pubblicate nel *Corpus* accennano tutti ad origine bassa: in due è aggiunta espressamente la qualifica di libertus. [9] Altrettanto modeste dobbiamo ritenere che fossero le condi-

[1] Tavv. 174 ss.; 179; 182; 207 ss.; 236 ss.; 248.

[2] Tavv. 27, 2, e 38.

[3] Tavv. 11 e 9.

[4] Tavv. 43, 1, e 42.

[5] Tavv. 1, 5 e 6.

[6] Wilpert, *Fractio*, p. 29 ss.

[7] Friedländer, *Sittensgeschichte Roms*, III, p. 296 e 301. Per avere sicura sussistenza nella vecchiaia, Nevolo in Giovenale (9, 146 ss.) si augura « un cesellatore curvo ed un pittore che dipinga svelto molte figure », cioè schiavi che col loro lavoro molto guadagnino: «Sit mihi praeterea curvus caelator, et alter – Qui multas facies pingat cito! sufficiunt haec – Quando ego pauper ero ». Presso Artemidoro, (*Onirocr.*, 4, Prooem. ed. Hercher, 201). ζωγράφος è usato nella stessa significazione di schiavo. Cfr. *Dig.* 6, 1, 28 ss.

[8] Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, II, p. 207 (2ª ed.).

[9] *C. I. L.*, VI, 9786: Q. ANTONIVS . SALVI . L(IBERTVS) . EVTYCHVS; 9788 DECEMBER; 9789 PHILARGVRVS; 9790 M . PLAVTIVS . MENECRATES; 9792 PAPIRIVS VITALIS; 9793 TI . CLAVDIVS . SOTER; 9794 P . CORNELIVS . P . L(IBERTVS) . PHILOMVSVS. Una iscrizione tuttora inedita scoperta nel 1898 sulla via Salaria vetus, non lungi dalle mura della città, nomina un C . SALLVSTIVS . CRISPI . L(IBERTVS) . AIAX PICTOR.

zioni dei pittori cristiani: anche essi appartenevano probabilmente nella massima parte alla classe degli schiavi e dei liberti.[1] Costantino Magno[2] ed ancor più Valentiniano[3] cercarono di ovviare a questo male, concedendo grandi privilegi ai pittori, per elevarne così la condizione e per procurarle dei seguaci nella classe dei liberi. Sfuggono a qualunque apprezzamento sicuro le conseguenze derivate alla pittura non sepolcrale dalla cura rivolta dalla Corte imperiale all'arte, perchè i dipinti, salvo poche eccezioni, sono periti. Nella pittura delle catacombe può constatarsi di fatto che alcune opere del IV secolo emergono molto vantaggiosamente per lo stile sopra non poche pitture del secolo III. Fu quello un breve divampare dell'arte che si andava estinguendo: poichè infatti a partire dalla seconda metà del IV secolo essa cominciò a declinare verso l'ultima sua ruina. Noi possiamo inoltre ammettere a priori che i privilegi promessi da Costantino *aumentassero il numero degli artisti:* da questo fatto dipende in parte anche l'altro, che l'origine del massimo numero delle pitture delle catacombe è appunto del IV secolo: però anche il numero dei cristiani romani era cresciuto in modo straordinario per la moltitudine delle conversioni avvenute dopo la pace di Costantino.

Come i loro colleghi pagani non avevano creduto valesse la pena di scrivere il proprio nome sotto le pitture murali,[4] così i pittori delle catacombe non hanno in alcun modo eternato il loro nome. Ogni ricerca in proposito fu vana. Solamente trovai che nella decorazione di due arcosoli ai Santi Pietro e Marcellino i pittori inavvertentemente misero il loro braccio in contatto colla parte già dipinta dell'arco, così che il loro abito rimase impresso sullo stucco ancor fresco. A giudicarne dalle tracce superstiti, essi portavano un abito di stoffa grossolana. L'ecclissamento completo della personalità dell'autore nella pittura murale cimiteriale e pagano-romana contemporanea è del resto un segno caratteristico non indifferente della condizione subalterna dell'artista.

Secondo ogni probabilità fin dai primi tempi furono assegnati determinati pittori se non alle singole catacombe, a quelle almeno che non distanti fra di loro trovavansi sulla stessa strada. A tale conclusione ci conduce non solo il fatto che i pittori delle catacombe appartenevano alla corporazione dei fossori,[5] ma anche l'altro che in una

[1] Il prete Nepoziano ricordato da San Girolamo (*Ep.* 60, Migne 22, 597), il quale « basilicas ecclesiae et martyrum conciliabula diversis floribus et arborum comis vitiumque pampinis adumbravit », era semplicemente un dilettante.

[2] *Cod. Theod.*, 13, 4, 2 (legge del 337): « Artifices artium, brevi subdito comprehensarum, per singulas civitates morantes, ab universis muneribus vacare praecipimus: siquidem ediscendis artibus otium sit accomodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri, et suos filios erudire ». Segue l'enumerazione degli artisti e fra essi sono nominati i « pictores et sculptores ».

[3] La legge di Valentiniano del 374 è emanata unicamente a favore dei pittori nati liberi « picturae professores si modo ingenui sunt ». Si notino i privilegi seguenti: i pittori sono liberi da imposte, avranno senza affitto locali ed officine per l'esercizio della loro arte su fondi pubblici, saranno esenti dall'obbligo di ospitare soldati, potranno fissarsi in qualsiasi città loro aggrada e non potranno venir costretti dagli ufficiali a dipingere ritratti imperiali o decorare edifici pubblici senza esser pagati.

[4] Forse va considerato come eccezione il graffito trovato nella casa scavata presso la Farnesina: ϹΕΛΕΥΚΟϹ ΕΠΟΙΕΙ, che sembra si riferisca ad un pittore.

[5] De Rossi, *R. S.*, III, p. 359 s.; cfr. sotto § 124.

medesima catacomba si rinvengono pitture, che tradiscono la stessa famiglia d'artisti, anzi la stessa mano. Per citare gli esempi più evidenti, ricordiamo: ai Santi Pietro e Marcellino le pitture del cubiculum VI, della cripta della Madonna, del cubiculum duplex e della cappella col ciclo cristologico;[1] a San Callisto gli affreschi della cripta dell'Orfeo e delle due cappelle dei sacramenti A 2 ed A 3;[2] a Santa Domitilla quelle della cripta di Diogene e del contiguo cubicolo con la rappresentazione del giudizio,[3] inoltre dell'arcosolio delle pecorelle, della cripta dei fornai e di altri monumenti vicini;[4] nella catacomba «ostriana» finalmente quelle del I e II cubicolo.[5] Viceversa, almeno pel tempo posteriore alla metà del II secolo, non è dato provare che il medesimo artista abbia lavorato in cimiteri di strade diverse. Escludo i primi tempi poichè agli inizi del cristianesimo per la penuria di artisti, poteva darsi che un medesimo pittore ricevesse commissioni per varie catacombe. Una conferma di ciò forse si trova nelle pitture della cripta della passione in Pretestato riprodotte a tav. 18 ss., le quali nelle mosse delle figure e nel trattamento degli abiti offrono sì chiari riscontri con alcuni affreschi della catacomba di Priscilla,[6] che debbono attribuirsi se non allo stesso pittore, almeno ad una medesima famiglia d'artisti.

Finora sono note soltanto *due iscrizioni sepolcrali* che espressamente ricordino pittori. Una con la data consolare del 382, dice:

AVR FELIX PICT*or*
CL. ANTONIO ET *Syagrio conss.*[7]
« Aurelio Felice, pittore (fu qui seppellito) nell'anno in cui
erano consoli Claudio Antonio e Siagrio ».

Con la massima probabilità la tavola chiudeva un loculo nelle catacombe; più tardi fu portata nella chiesa di S. Martino ai monti e finalmente nella galleria delle iscrizioni al Vaticano, dove si trova ancora.

La seconda iscrizione, opistografa, proviene dalla catacomba di Ciriaca, dalla quale passò come materiale nella vicina basilica di San Lorenzo; la forma della sua composizione:

LOCVS PRISCI PICTORIS
« sepolcro del pittore Prisco »

ce la fa assegnare parimenti al secolo IV.[8]

[1] Tavv. 57; 60 s.; 63, 1; 64, 2-4; cfr. Wilpert, *Cyklus*, tav. I-VI, 1.
[2] Tavv. 37 ss.; 40, 3 e 41, 1-3.
[3] Tavv. 154, 2; 155, 2; 180; 181, 2.
[4] Tavv. 117, 2; 193 ss.
[5] Tavv. 168 ss.
[6] Tavv. 13 s. e 21 s.
[7] De Rossi, *Inscript. christ.*, I, p. 142, n. 318; *C. I. L.*, VI, 9787.
[8] *C. I. L.*, VI, 9791. L'iscrizione incompleta del rovescio suona LOCVS IVS(*tini?*). La tavola fu usata per l'ambone degli evangeli della surricordata basilica.

Riproduciamo (fig. 1) in facsimile una tavola sepolcrale ora mutila: essa mostra, oltre il simbolo della colomba col ramo d'olivo, gli emblemi di un pittore: compasso, stile e due pennelli. Allorchè, al tempo del Marangoni, fu scoperta in San Callisto, essa era intatta: oggi ne manca una buona metà. La parte superstite è incorporata alla galleria delle iscrizioni del Laterano e l'iscrizione completa suona:[1]

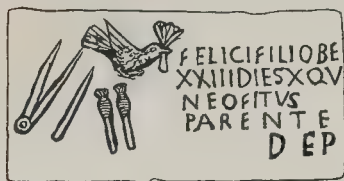



Fig. 1.

FELICI FILIO BENEMERENTI QVI VIXIT ANNOS
XXIII DIES X QVI EXIVIT VIRGO DE SAECVLV ET
NEOFITVS IN PACE
PARENTES FECERVNT
DEP III. NONAS. AVG

« Al loro benemerito figlio Felice, che visse 23 anni e 10 giorni, ed uscì di questo mondo vergine e neofito in pace (posero) i parenti (questa iscrizione). La sua sepoltura avvenne il 3 agosto ».

Questo epitaffio appartiene esso pure al secolo IV, ad un tempo quindi, nel quale la sepoltura sotterranea era assai in voga: esso certamente chiudeva un loculo nella catacomba. Nulla pertanto osta all'ipotesi che Felice ed i suoi due colleghi abbiano esercitato la loro arte anche nelle catacombe.

[1] Marangoni, *Acta S. Victorini*, p. 129; De Rossi, *Museo epigrafico Pio-Lateranense* (nel *Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX offerto dalle tre romane accademie*) Pil. XI, 24 (lo si citerà in seguito: *Mus. Lat.*); Perret, *Catacombes de Rome*, V, tav. VI; Wilpert, *Drei altchristliche Epitaphfragmente aus den römischen Katakomben*, nella *Röm. Quartalschr.*, 1892, p. 736.

CAPITOLO SECONDO.

La pittura cimiteriale nella sua relazione con la pittura murale pagana.

Dopo le giuste osservazioni di *Fr. S. Kraus*[1] non occorre che ci confondiamo più con la vieta opinione che i primi cristiani fossero ostili all'arte, perchè provenienti dal seno del giudaismo. Qui basti osservare che le sepolture sotterranee non solo nulla sanno del preteso odio all'arte, ma che i più antichi cubicoli sono al contrario tutti dipinti. [2] Quindi noi possiamo senz'altro passare a ricercare le relazioni dell'arte cristiana con la pagana.

Il cristianesimo negli inizi della sua propagazione in Roma trovò l'arte ad un grado relativamente alto. Come non era nella sua missione nè nella sua forza trovare una nuova lingua, così gli era pure assolutamente impossibile creare di un tratto un'arte del tutto nuova: nulla ostava invece a che esso si servisse, insieme all'antica lingua, dell'arte antica fino a che non contravvenisse alla sua dottrina ed alla sua prassi. « Profani si quid bene dixerunt, non aspernandum » dice uno scrittore ecclesiastico che pure era di quell'epoca in cui i cristiani avevano già una letteratura loro propria;[3] quanto maggiormente doveva valere un tale principio nel campo dell'arte e specialmente in sugl' inizi quando il bisogno di aiuto era estremo! È anzi molto verosimile che le sepolture nelle quali furono deposti i *primi* cristiani fossero dipinte in tutto o in parte da artisti *pagani,* non potendo noi ammettere subito che con l'introduzione del cristianesimo in Roma sorgesse immediatamente anche una scuola di pittori cristiani. Anche nella scultura, mancando artisti cristiani, bisognò contentarsi di sarcofagi provenienti da officine pagane. Date simili circostanze, noi dobbiamo a bella prima considerare siccome cosa naturale l'incontrarci nell'arte antica cristiana in forme

[1] *Geschichte der christlichen Kunst,* I, p. 61 ss.

[2] Del resto in Roma stessa i Giudei non si trovavano affatto in quella relazione ostile all'arte che vogliono far credere i teorici. Nella catacomba giudaica sotto la Vigna Randanini si trovano cubicoli con pitture e, ciò che è caratteristico, un sarcofago in cui era deposto un *pittore giudeo.* L'iscrizione suona:

ΕΝΘΑΔΕ | ΚΙΤΕ ΕΥΔΟ | ΞΙΟΣ.ΖΩΓ | ΡΑΦΟΣ ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ Η ΚΥ (κοίμησις αὐτοῦ).

« Qui giace il pittore Eudossio. Riposi in pace! ».

[3] August., *De doctrina christiana,* 2, 18 (Migne, 34, 49).

che sono tolte dalla pagana. Chi trovasse strano questo fatto dovrebbe pure meravigliarsi perchè i discepoli degli apostoli e gli stessi apostoli hanno lasciato opere nella lingua dei pagani.

I primi pittori cristiani erano formati nella scuola pagana, sia che vi entrassero già battezzati, sia che artisti già fatti si convertissero alla nuova fede. Ora di quanto avevano imparato nella scuola pagana che cosa dovevano essi conservare per la decorazione dei sepolcri cristiani e che cosa ripudiare? Invece di perderci in discussioni aprioristiche sul lecito ed illecito nel campo dell'arte cristiana, noi preferiamo scorrere nella successione cronologica quanto di fatto i pittori hanno rappresentato sui sepolcri delle catacombe, e poi esporre brevemente il significato degli oggetti rappresentati. In tal modo avviene naturalmente una selezione fra le *creazioni prettamente cristiane* e le *forme tolte dall'arte pagana.*

Sguardo alle pitture dei primi quattro secoli.

§ 4. Gli affreschi del i secolo.

Fra le pitture fino ad ora messe a giorno primeggiano come più antiche, già pel solo luogo ove furono trovate, quelle degli ipogei dei *Flavi* e degli *Acili.* Quest'ultimo sepolcreto disgraziatamente nei tempi posteriori a Costantino subì tali cambiamenti che della decorazione originale, all'infuori d'un delfino e di alcune stelle e linee, non rimangono che due pavoni rivolti ad un calice sbiadito.

Maggior ricchezza ci offre quanto rimane della galleria dei Flavi nella catacomba di Domitilla. Qui nella volta vediamo una vite animata da putti alati e da uccelli: seguono putti alternati a paesaggi fantastici, poi ghirlande, ornamenti di rami a foggia di candelabri e delfini nuotanti. Nelle nicchie in parte ricorrono le stesse rappresentazioni, e per di più un bel disegno di fiori a stella bianchi su fondo rosso, una testa ornamentale, un pescatore, un corno ed animali d'ogni sorta. Delle pitture nelle pareti laterali si sono conservati solo un banchetto, Noè nell'arca (frammentario) e Daniele nella fossa dei leoni: le altre immagini o furono distrutte da sepolcri scavati posteriormente, oppure furono staccate dalla parete insieme allo stucco da raccoglitori di antichità.

Nel cubicolo poco più recente sotto il *grande lucernario* della medesima catacomba ricorrono ancora i medesimi putti, ghirlande e mensole a candelabri: e vi si vedono figure femminili volanti, pavoni con la coda a ruota, colombe ferme o svolazzanti, una pecora col bastone pastorale e la secchia del latte e fiori, un paesaggio, l'animale marino che doveva poi venire adottato per il ciclo di Giona, e tre volte il buon pastore.

Tutte queste pitture sono del I secolo. Fra loro, di scene *bibliche* troviamo soltanto il Buon pastore, Daniele fra i leoni e Noè nell'arca. È vero però che sono periti quasi

tutti gli affreschi principali nella lunga galleria degli Acili, ne mancano alcuni nell'ipogeo dei Flavi, ma per quanto eleviamo il numero delle immagini perite, troveremo sempre che *predominano le opere puramente decorative.*

§ 5. Gli affreschi del ii secolo.

Altra è la condizione delle cose nel ii secolo, del quale possediamo conservati *quindici* cubicoli, *un* arcosolio ed *un* sepolcro comune con pitture.

1) Nella cappella greca si trovano:

Mosè che percuote la rupe, il paralitico sanato, una scena battesimale (frammentaria), le quattro stagioni, i tre fanciulli nella fornace di Babilonia, l'adorazione dei magi, tre scene di Susanna, Noè nell'arca, Daniele fra i leoni, il sacrificio di Abramo, la fractio panis, la risurrezione di Lazzaro, due oranti con due santi, una testa ornamentale e tre vasi di frutta;

2) nell'atrio della cappella greca:

il Buon Pastore, arabeschi ed ornamenti lineari;

3) nella cripta della passione nella catacomba di Pretestato:

la coronazione di spine del Signore, la risurrezione di Lazzaro, il dialogo presso il pozzo di Giacobbe, la guarigione dell'emorroissa, ed il Buon Pastore fra ornamenti di fiori ed uccelli;

4) in un sepolcro vicino alla cappella greca:

il profeta Isaia insieme alla Madonna col Bambino Gesù, due volte il Buon Pastore, tre oranti alle quali accenna un uomo;

5) nel cubicolo doppio di Lucina:

Daniele fra i leoni, due immagini del Buon Pastore alternate con due oranti velate, quattro putti alati, otto teste ornamentali, i due pesci e due cesti della miracolosa moltiplicazione del pane e dei pesci, Giona che riposa, un delfino nuotante, il cetaceo di Giona, colombe con rami fioriti, colombe su rami d'alberi, la secchia del latte col bastone pastorale sopra una piccola altura a foggia d'altare fra due pecore, ghirlande di fiori, oranti e santi, il battesimo di Cristo, ornamenti a forma di candelabri e nove vasi;

6) nel cubicolo di Ampliato:

pitture architettoniche, animali, scene pastorali con putti, ornamenti geometrici, uccelli variopinti, fiori, una figura femminile volante, due pavoni rivolti ad un epitafio e due colombe rivolte verso un cantaro;

7) nella cripta di S. Gennaro nella catacomba di Pretestato:

le stagioni, Mosè in atto di far scaturire l'acqua dalla rupe, il buon pastore, il ciclo di Giona, fiori ed uccelli decorativi di ogni specie;

8) nel cubicolo III della catacomba di Priscilla:

due oranti velate, il buon pastore circondato da una corona di olivo e di spighe, colombe col ramo d'olivo negli artigli, vasi e pecore che saltano;

9) nel cubicolo di fronte alla cripta papale a Callisto:

Orfeo e mostri marini;

10) nella cappella dei sacramenti A 2:

Mosè che percuote la rupe, il pescatore, il convito dei sette discepoli sul lago di Tiberiade, il battesimo, la risurrezione di Lazzaro, un delfino avviticchiato al tridente ed uno nuotante, Cristo giudice, un santo, la nave in tempesta, il Buon Pastore, pavoni con la coda a ruota, vasi, festoni di fiori, colombe col ramo d'olivo, scene di Giona, la mensa-altare fra i sette cesti;

11) nella cappella A 3 dei sacramenti:

la sorgente di acqua fatta miracolosamente sgorgare da Mosè con la verga, il paralitico, il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci con un'orante velata, la refezione delle turbe e gli otto canestri di pane, il sacrificio di Abramo, la risurrezione di Lazzaro (distrutto), Cristo con la Samaritana al pozzo, scene di Giona, il Buon Pastore, pavoni con la coda a ruota, uccelli volanti, vasi di frutta e fiori, ornamenti a foggia di candelabri, due putti alati con due figure femminili sospese, colombe col ramo d'olivo, e due fossori che additano le pitture eucaristiche;

12) nel cubicolo alto nell'ipogeo di Lucina:

il buon pastore, vasi ed uccelli;

13) in un cubicolo presso la basilica di Santa Petronilla;

uccelli, pàtere ed ornamenti a forma di stelle;

14) nella cappella dei sacramenti A 6 a Callisto:

il Buon Pastore, Mosè che fa scaturire l'acqua, il cibarsi delle turbe, la risurrezione di Lazzaro e tre scene di Giona;

15) nella cappella dei sacramenti A 5;

la refezione della moltitudine, Giona che riposa e due teste ornamentali;

16) nella cappella dei sacramenti A 4;

il Buon Pastore, tre scene di Giona, due oranti fra pecore e due fossori intenti al lavoro;

17) nel cubicolo IV della catacomba di Santa Priscilla:

l'annunciazione, il Buon Pastore, la risurrezione di Lazzaro, tre scene di Giona, una pecora saltellante, ghirlande e rami di rose.

Quest'enumerazione fa vedere che la cerchia delle *rappresentazioni religioso-simboliche* era molto grande nel II secolo e fino dalla sua prima metà *aveva ottenuto la prevalenza sopra le forme puramente decorative;* quelle, ad eccezione di due cubicoli, occupano il posto principale nei monumenti, queste sono collocate in posti secondari e servono solo ad ornamento concomitante delle prime.

§ 6. Gli affreschi del III e IV secolo.

Il ciclo delle rappresentazioni religiose s'allarga sempre più nel III e IV secolo. Attesochè il citare tutti i monumenti decorati di pitture sarebbe cosa troppo lunga, ricorderò qui soltanto, per evitare ripetizioni, quei soggetti che non furono ancora menzionati. Si aggiungono pertanto questi nuovi:

Cristo insegnante,
il Buon Pastore col suo gregge,
la guarigione del cieco nato e del lebbroso,
il cambiamento dell'acqua in vino alle nozze di Cana,
Davide con la fionda,
Giobbe nella sua miseria,
Tobia col pesce,
i Magi che guardano la stella,
il peccato dei nostri progenitori,
la vestizione di una vergine consecrata al Signore,
Daniele che confonde i vecchioni,
il buon pastore che munge la pecora,
Pietro col rotolo delle Scritture,
il ricevimento di defunti fra i Santi,
defunti beati nel giardino paradisiaco,
i tre franciulli che rifiutano di adorare la statua,
la risurrezione della figlia di Giairo,
Cristo che insegna in mezzo agli Apostoli,
Santi che si presentano a Cristo,
Cristo che porge ai Santi la corona,
Balaam che addita la stella,
Mosè che si scioglie i sandali,
la parabola delle vergini prudenti e delle vergine stolte,
i Magi coi pastori in adorazione del Bambino Gesù,
l'agnello che calpesta il serpente,
Cristo cogli Evangelisti,
i cervi alla fonte,
Cristo fra i Principi degli Apostoli,
Maria orante col Bambino Gesù,
la scala del cielo,
la consegna della legge a Pietro,
Mosè ed Aronne osteggiati dai Giudei,
la salita di Elia al cielo,

la profezia di Michea,
i Magi avanti ad Erode,
la guarigione dell'ossesso,
la pioggia della manna,
la negazione di Pietro,
Susanna in figura di agnello fra due lupi,
la defunta in figura di agnello fra due agnelli,
due colombe rivolte ad un monogramma di Cristo,
l'agnello di Dio sul monte coi fiumi tra i Santi Marcellino, Pietro, Tiburzio e Gorgonio.

Nel III e più ancora nel IV secolo compaiono anche *scene tolte dalla vita reale* e per lo più sono scene che si riferiscono alla condizione o mestiere del defunto. Prescindendo dalle numerose immagini di fossori, le altre che possediamo sono sì rare che ognuna costituisce un esemplare unico, a sè. Abbiamo una scena di vendita di erbaggi o ghirlande insieme ad un convito funebre del III secolo; del IV un auriga ed un guerriero, più un negoziante di vettovaglie fra i suoi aiutanti, uno scarico di grano per fornai, otto bottai che portano un barile, un barcaiuolo del Tevere con un carico di anfore, una venditrice di ortaggi al suo banco ed un vignaiuolo avanti ad un carro tirato da due buoi.

Appartengono inoltre al III e IV secolo le *personificazioni* del sole, del mare, del fiume Tigri, dell'amore e della pace (IRENE-AGAPE).

Anche il ciclo degli elementi puramente decorativi è in aumento: i soggetti aggiuntisi (come teste di montone, candelabri, recipienti in forma di pentola ornati di fogliami, una maschera, un capro col caduceo, una cavalla col suo puledro, cavalli e vacche marine) compaiono però di rado. Come nel II secolo, così anche nei susseguenti, le forme decorative passano per lo più in seconda linea,[1] ma si mantengono fino al secolo IV avanzato; soltanto negli ultimi decenni del periodo in cui si seppellì nelle catacombe vengono parecchie volte completamente esclusi dalla decorazione di un monumento.

Dopo aver dato uno sguardo generale alle produzioni dei pittori nelle catacombe, esaminiamo un po' più i singoli oggetti rappresentati.

[1] È da escludersi pel III secolo il piccolo cubicolo a destra dell'ingresso all'ipogeo dei Flavi, ove predomina l'elemento decorativo. Le interessanti eccezioni del secolo IV saranno trattate nel capitolo X.

I.

Gli elementi puramente decorativi presi a prestito dall'arte pagana.

§ 7. Figure ornamentali.

È noto quale applicazione ricca e talora umoristica abbiano avuto nella pittura profana i *putti* (amorini) cioè piccole figure di fanciulli per lo più alati. Anche per questo solo motivo essi non avevano altro significato se non decorativo: essi erano una specie di « spiccioli », che gli artisti avevano sempre alla mano. Pertanto i pittori cristiani potevano senza scrupolo accoglierli nel loro repertorio artistico e servirsene per gli scopi più variati. Noi vediamo putti alati e non alati in luogo di pastori o nelle scene delle stagioni come giardinieri, mietitori e vignaiuoli, inoltre li vediamo sostenere ghirlande, insegne della vita pastorale e tavolette di iscrizioni. Ora volano, ora stanno sopra candelabri e peducci di fogliame. Talora si alternano con figure *femminili,* le quali pure tengono in mano attributi di varie sorta: due volte sono accompagnati o messi di fronte a *Psiche.* [1]

L'affresco in Sant'Ippolito, l'unico di questa catacomba, mostra un putto *giacente* in un prato fiorito fra due cesti ripieni di fiori.

Nel ciclo di un cubicolo in San Callisto sono dipinti *adolescenti dei due sessi semigiacenti:* [2] l'uomo, del quale la parte superiore è nuda, porta una fruttiera, la donna vestita d'una tunica senza maniche solleva un vaso a forma di calice. Simili figure ornamentali non hanno trovato eco speciale, poichè in questa posizione non si vedono in nessun altro luogo. Come figure *volanti* ed *in piedi* noi le troviamo nella pittura della volta del cubicolo 10 in Santa Domitilla, ora molto svanita (tav. 140). Figure soltanto *maschili* si trovano come parti decorative negli affreschi, che riproduciamo a tavv. 146, 1; 158 1, e 244, 1 e 3; alcune di esse furono interpretate malamente dagli archeologi: due passano per Venere, uno per atleta. [3]

§ 8. Teste ornamentali.

Un elemento molto preferito di decorazione furono teste umane, prese esse pure a prestito dall'arte classica. Esse comunemente spuntano da fogliami e sono circondate da viticci o chiuse in una corona. Solo mediante quest'aggiunta viene completato

[1] Tavv. 2 ss.; 10; 31 s.; 33 s.; 52; 119; 134; 148, ecc.
[2] Tavv. 85, 1 e 128, 2.
[3] Bosio, *R. S.*, p. 499; Garrucci, *Storia*, II, tav. 68, 2; Marucchi, *Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di San Sebastiano*, tav. II (estratto da *Gli studi in Italia*, 1879, vol. I).

il carattere decorativo di tale ornamento che in se stesso è barocco. Come poi esso sia senza gusto allorchè manca di questo accessorio, si vede nelle quattro teste dipinte nelle traverse della crociera interna sulla volta della cripta di Lucina:[1] fanno l'impressione di teste di decapitati! Molte hanno un nimbo pieno, verde, il quale contrassegno fu esteso ai putti solo una volta, in una tarda pittura del coemeterium maius.[2] Talora furono usate come riempitivi nei quattro angoli del soffitto. Così in due soffitti ai Santi Pietro e Marcellino e in un cubicolo ora distrutto di un ipogeo della via Latina, le cui pitture ci sono note per mezzo dei disegni del Bosio.[3] Il copista nel riprodurre le teste commise però un errore grossolano, cambiando i viticci in serpenti, regalando così all'archeologia cristiana il capo di Medusa, che è estraneo all'arte delle catacombe.[4]

L'esempio più antico di testa decorativa è della seconda metà del I secolo, e trovasi nella seconda nicchia della galleria dei Flavi, a dritta di chi entra: lo riportiamo a tav. 8, 1. Come i putti, così le teste perdurano fino al IV secolo avanzato.

I *crani di animali*, che incontriamo con frequenza straordinaria nell'arte antica, specialmente nella scultura, furono invece adoperati solo in via di eccezione dai pittori cristiani: si tratta di *crani di montone*, dipinti in due soffitti, dei quali l'uno è della prima, l'altro della seconda metà del secolo III.[5]

Si ha finora un solo esempio di *maschera* della fine del III secolo: essa orna il mezzo della volta di un arcosolio in San Callisto e fu pubblicata dal de Rossi in copia a colori.[6]

Si è sostenuto che le teste umane ed anche i putti rappresentati isolati simboleggiano le stagioni dell'anno, ma non se n'è fatta una dimostrazione. Ed in questa sua generalità la tesi è certamente falsa, poichè le teste si assomigliano l'una all'altra e non presentano cosa alcuna, se si prescinde da una sola eccezione, che possa venire riferita alle stagioni dell'anno. Quest'ultima osservazione vale anche pei putti isolati. Essi hanno parimenti una destinazione esclusivamente decorativa. L'eccezione indicata è una testa ben conservata nella volta della nave della cappella greca, coronata di spighe e di fiordalisi e che rappresenta l'estate:[7] le teste delle altre tre stagioni sono distrutte.[8]

[1] Tav. 25.

[2] Bosio, *R S.*, p. 443, ove però il nimbo è stato trasformato in una striscia di panno: bene in Garrucci; *Storia*, II, tav. 60, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 91; Garrucci, *Storia*, II, tav. 40, 1.

[4] Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien* (Friburgo in Br. 1891), tav. 24, 5 e 6 (citato in seguito con *Alte Kopien*).

[5] Tavv. 55 e 100.

[6] *R. S.*, III, tav. 6, 1.

[7] Tavv. 8, 2; 13.

[8] Wilpert, *Fractio*, tav. VI, p. 25, dove è parzialmente ricostruita la decorazione del soffitto.

§ 9. Quadri di animali.

Sotto il nome di *quadri di animali* abbracciamo tutte le rappresentazioni di animali, con contorno di paesaggio o senza, quindi tutto ciò a cui, più o meno propriamente, potremmo applicare il termine moderno di *natura morta*. Comunemente c' imbattiamo in pecore pascolanti, in riposo, o saltanti, montoni e gazzelle, inoltre delfini attorcigliati al tridente o nuotanti o in caccia di polipi: più raramente si veggono cavalli con o senza puledri e fantastici animali marini, come vacche e cavalli di mare, molto raramente caprioli e montoni.[1] In un soffitto a Sant'Ermete si trovano pesci raggruppati nello stesso modo[2] che nel dipinto del soffitto di un cubicolo della catacomba giudaica a Vigna Randanini:[3] queste due pitture, come tutte le altre, discendono naturalmente in linea diretta dall'arte classica. Creazione cristiana invece è la pecora col bastone pastorale (pedum) e la secchia pel latte attaccatavi: essa fu dipinta per la prima volta nella cripta appartenente alla fine del I secolo sotto il grande lucernario in Santa Domitilla[4] e copiata, nel III secolo, pel contiguo cubiculum III.[5] Il gruppo sembra una trasformazione di quadri analoghi col caduceo, di cui finora è noto un solo esempio nelle catacombe.[6] Maggiore sviluppo ottenne questa immagine nella cripta di Lucina, dove la secchia è collocata col bastone sopra un'altura a foggia d'altare e circondata da due pecore. In una pittura di soffitto della catacomba « ad duas lauros » la pecora si trova per ben quattro volte associata alla secchia: più di rado invece ricorre la secchia sola.[7] Tutte queste rappresentazioni poi appaiono sempre in più o meno intima relazione col Buon Pastore.

Gli uccelli che furono più di frequente dipinti, sono le colombe e i pavoni, più di rado le anitre: una volta soltanto si trova un pappagallo verde. Nella cripta di San Gennaro, ove gli uccelli sono dipinti come ornamento che anima i simboli delle quattro stagioni nella volta e negli archi delle nicchie, noi vediamo — oltre a colombe e pavoni — capinere, quaglie ed un'upupa: gli altri non possono identificarsi, come avviene anche per alcuni posti nella cappella della vestizione e nel cubicolo accanto all'ingresso dell'ipogeo dei Flavi. Furono preferite in modo particolare le immagini di colombe con alberi, fiori e cippi: gli antichi non si stancarono mai di riprodurle quasi immutate dal I fino al IV secolo.[8] Si hanno pure di frequente composizioni di colombe con calici a doppia ansa, fruttiere e scodelle: più di rado con dischi pendenti da corde: una volta due colombe sostengono una

[1] Tav. 3; 11; 24; 30 s.; 39, 1; 49; 55; 106, 1; 128, 2; 136 e 161.

[2] Tav. 114.

[3] Roller, *Catacombes de Rome*, tav. IV.

[4] Tav. 7, 2.

[5] Bosio, *R.S.*, p. 249; Garrucci, *Storia*, II, tav. 29, 1.

[6] Tav. 136, 1.

[7] Tavv. 24; 96; 158, 2 e 163, 1.

[8] Tavv. 12; 17; 24; 30; 32 ss.; 37 s.; 49 s.; 52; 86 s.; 89; 97; 109; 134, ecc.

lunga ghirlanda di fiori. I pavoni comunemente sono riprodotti in pieno prospetto con la coda a ruota: stanno per lo più sopra un'ornamentazione a fogliami o sopra un globo: un affresco in Santa Ciriaca della seconda metà del IV secolo presenta un pavone con una corona fra gli artigli.[1] Talora si hanno pavoni appaiati e rivolti ad un'iscrizione, ad un sepolcro, a calici e ghirlande.

Dal novero delle rappresentazioni ornitologiche prese a prestito, va esclusa la *colomba* che porta nel becco o negli artigli un *ramo d'olivo,* poichè essa non proviene dall'arte antica, ma deve la sua origine alla *rappresentazione di Noè,* dalla quale però s'è staccata già nel II secolo per servire da simbolo indipendente.

§ 10. Paesaggi.

Di *paesaggi,* nel vero senso della parola, può citarsene uno solo, della fine del I secolo. Esso orna la lunetta dell'arcosolio sinistro nel cubicolo sotto il lucernario in Santa Domitilla.[2] Vi si vede vicino ad un recinto di tavole una povera casupola di campagna fornita di finestre e d'una porta verso la strada. Avanti alla casa ed a destra si scorgono due tavole, accostate alle quali sono due figure di donna con una ragazzina vestita di lunga tunica e paenula. Delle due donne una sola è conservata per intiero: essa pure porta la lunga tunica e sopra un mantello accennato sì debolmente da non potersene riconoscere la forma. Un cane turbato nella sua pace si è rizzato a metà ed abbaia contro gli arrivati. Un po' più a destra sono alberi ed una capanna di pastori che termina a punta ed è fatta di canne, come se ne trovano oggi pure nella campagna romana. Lo sfondo è formato da un monte coperto di poche piante. Due sepolcri di fanciulli hanno purtroppo deturpato completamente l'affresco benissimo conservato quanto ai colori.

Molto diffusi nell'arte antica erano i *paesaggi con scene di sacrifizi* quali *ornamenti.* I sacrifici, specialmente nella campagna, facevano parte delle azioni giornaliere, non solo tra il basso popolo, ma anche presso il ceto elevato. È interessante a questo proposito una espressione di Frontone in una lettera a Lucio Vero. Il filosofo aveva saputo per lettera la guarigione dell'imperatore da una malattia cagionatagli da sregolati piaceri. « A questa buona notizia », scrive Frontone, « io mi sentii rinato, e poichè mi trovavo in campagna, mi recai a' piedi di tutti gli altari e visitai tutti i boschi sacri, e tributai la mia devozione a tutti gli alberi consacrati (agli Dei) ».[3] Simili santuari, come sono qui nominati, s'incontravano allora ad ogni passo all'aria aperta: ed è per questo che essi furono riprodotti infinite

[1] Garrucci, *Storia,* II, tav. 59, 2. Vedi anche la nostra tav. 241.

[2] Tav. 6, 2.

[3] Fronto, *Ep. ad Verum imp.,* II, 6 (ed. Naber, p. 133): ... Respirabi igitur et revalui, et apud omnis foculos, aras, lucos sacros, arbores sacratas, nam rure agebam, supplicavi. Cfr. la legge radicale di Teodosio il Grande del 392 diretta contro ogni esercizio del culto pagano, ove sono enumerate tutte le sorta di sacrifici.

volte nei paesaggi e costituirono perfino una parte integrante dei medesimi. Spesso queste pitture limitavansi al puro necessario: erme, specialmente di Priapo, « alberi sacri » con colonne e altari, sui quali si chinano a sacrificare figure umane, ne costituivano tutto il soggetto. Era lungi dall'artista l'idea di creare con esse delle scene *di culto:* poichè esse erano soltanto pitture di paesaggio decorative e spesso come tali servivano di semplice ripiego in caso di bisogno. Si trovano in Roma, per citare alcuni esempi, nel fregio della camera a destra della « casa di Livia », nella cripta dei Pancrazi sulla via Latina e fra le pitture e decorazioni a stucco, raccolte nel Museo Nazionale, della casa del tempo di Augusto, scoperta nei pressi della Farnesina. Soltanto una volta sono penetrate nelle catacombe, cioè nella parte più antica dell'ipogeo dei Flavi, ma vi sono sì superficialmente abbozzate che soltanto un occhio esercitato può riconoscervi delle scene di sacrifizi.[1] Come fu già osservato, questi sono fra i primissimi affreschi delle catacombe e con la massima probabilità sono opera di mano pagana.

In tali paesaggi non mancano « alberi sacri », o, come si esprime Frontone, « consecrati (agli Dei) »:[2] essi erano sostenuti da una o due colonne e pilastri riuniti da un epistilio, che si prestavano egregiamente ad essere un motivo *ornamentale.* Nell'ultima forma indicata li vediamo in alcune rappresentazioni di animali del cubiculum III della catacomba di Domitilla, nella cappella della vestizione, in una delle cripte da me scoperte ai Santi Pietro e Marcellino ed in un cubicolo della catacomba di Sant'Ermete,[3] cioè in monumenti del III secolo. Affatto irriconoscibile e forse anche non inteso è l'« albero sacro » in una immagine del Buon Pastore col gregge, ove il pittore si è limitato ad un fulcro di legno e due meschini rami.[4]

§ 11. Vasi e ornamenti vegetali.

Debbono considerarsi come parte dell'eredità dell'arte classica i *vasi di fiori,* le *fruttiere,* le *ghirlande di fiori e di foglie* e gli *ornamenti di foglie in forma di candelabro.* Le ghirlande si trovano, quasi solo accennate, negli antichissimi dipinti di volte in Santa Domitilla; in forma di rose rampicanti le vediamo nella cripta della passione in Pretestato, nella cappella dei Sacramenti A 2 ed in due cubicoli dell'ipogeo di Lucina.[5] Spesso, specialmente in epoca più tarda, esse hanno la forma di *cordoni* di fiori sottili e compatti;[6] si sfogliavano cioè delle rose e si infilavano

[1] Tavv. 6, 1 e 7, 3. I paesaggi ivi riprodotti sono i meglio conservati e i più ricchi del luogo.

[2] Nella legge teodosiana del 392 sono detti « redimitae vittis arbores »: le *fascie* che si appendevano agli « alberi sacri » in « ringraziamenti di grazie ricevute » sono ricordate anche da Apuleio (*Metam.*, 613): Videt dona pretiosa, et lacinias auro litteratas ramis arborum postibusque suffixas, quae cum gratia facti nomen Deae, cui fuerant dicata, testabantur.

[3] Tavv. 55 s.; 96 e 114.

[4] Tavv. 121 s.

[5] Tavv. 2; 12; 25 e 38.

[6] Tavv. 51, 2; 52; 86; 96 s; 109, 1; 116, 1; 141; 143, 2; 164; 251 e 252.

le foglie, a guisa di perle, ad una corda. Si vede come venissero eseguiti nella pittura pagana di una volta riprodotta a pag. 35 (fig. 2) e proveniente da una casa scoperta sul Celio[1] e nella rappresentazione della primavera nella cripta di San Gennaro.[2] Queste corde di fiori sono comunemente accompagnate da rami tagliati di rose e da foglie di rosa: esse formano talora l'unica decorazione di un sepolcro: più di rado, due volte in modo affatto esagerato, servono come cornici di gruppi. Volute di foglie d'olivo appaiono per la prima volta nella qui sopra ricordata cappella di San Gennaro;[3] in forma di corone le vediamo nella volta del cubiculum III in Santa Priscilla e della cappella dei Sacramenti A 2: a partire dal secolo III sono usuali come cornici.[4] Ornati a fogliami in forma di candelabri si trovano talora isolatamente: di solito servono da mensole[5] per putti, pavoni, vasi, oranti e (una volta) pel Buon Pastore.[6]

Le tazze e i vasi sono ripieni di frutti o fiori o di oggetti che non è dato determinare: il loro esterno è vario: le tazze somigliano a scodelle piatte od anche a conchiglie, la quale ultima forma fu molto preferita ed usata per recipienti della più diversa destinazione, dalla saliera al bacino per lavarsi ed ai vasa turpia.[7] I vasi hanno la forma di calici profondi, ansati e non ansati (canthari) con grande orlo e si vedono spessissimo: nella cripta di Lucina se ne sono conservati sette ed un soffitto del coemeterium maius ne ha anzi otto.[8] Tanto i vasi che le tazze furono volentieri accompagnati con colombe: ne trovai un bell'esempio nella volta dell'arcosolio d'un cubicolo che giace presso la « spelunca magna » della catacomba di Pretestato.[9]

§ 12. Candelabri.

Riproduzioni di *veri candelabri* furono eseguite in due cripte della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, in una fino a sei; sono condotti molto agilmente ed estremamente ornati, quasi barocchi. Non sarà fuor di luogo ricordare qui che Costantino Magno, come narra il *Liber pontificalis,* regalò alla basilica di questi santi, non molto lontana dalle predette cripte, « quattro candelabri alti tre metri e mezzo ».[10] Le pitture appartengono alla seconda metà del III secolo; e perciò è escluso che l'artista abbia in esse copiato i candelabri di Costantino; sono tuttavia adatte a darci una idea di tali oggetti di lusso.[11]

[1] Cfr. su ciò più sotto § 17, p. 35.

[2] Tavv. 32, 1.

[3] Tav. 34.

[4] Tavv. 38; 42; 51, 1; 55 ss.; 75; 104; 106; 114; 128; 186, 1, ecc.

[5] Vitruv., 7, 5, 3:... candelabra aedicularum sustinentia figuras.

[6] Tavv. 2; 4; 12; 24 s.; 32 ss. e 196.

[7] L'uso frequente della forma di conchiglia per recipienti è spiegato dal fatto che i Latini usavano concha, conchim nelle espressioni in cui noi diciamo *fatto a mastello, a secchio.* Cfr. Jahn, *Berichte der K. Sächs. Ges. der Wiss.*, 1861, p. 332, nota 149.

[8] Tavv. 17; 24 s.; 32 ss.; 38 s.; 42; 49 s.; 52; 54; 86 s.; 89; 130; 171, ecc.

[9] Tavv. 49 s.

[10] Ed. Mommsen, I, p. 66.

[11] Tavv. 97, 1, e 101 s.

§ 13. Disegni.

Le volte degli arcosoli e delle gallerie sopra sepolcri a nicchia contenenti pitture furono talora ornati con *disegni* tolti dall'arte tessile o dai variopinti mosaici. Comunissimi sono gli ornamenti *a squame* mescolate con *foglie di palma,* più raro è il *cassettone* ed il disegno che risulti da *fiori a stella* o da *circoli* intrecciati, *rettangoli* od altre figure geometriche.[1] Nel periodo più antico, tali ornamenti compaiono molto di rado, essendo in quel tempo le volte degli arcosoli destinate a ricevere, di regola, rappresentazioni sacre: per la maggior parte appartengono al secolo IV. Sul lucernario orizzontale, che congiunge il « cubiculum retro sanctos » con la basilica dei Santi Marco e Marcelliano, si vede un lavoro a cassettoni con putti, teste e vasi.[2] Presentano un ricco motivo anche due degli archi delle nicchie nella cappella di San Gennaro, ove sono dipinti uccelli appaiati insieme con vasi.[3] Una volta ricorre pure l'antichissimo disegno a scacchiera già usato nelle camere sepolcrali etrusche.[4]

§ 14. Pittura architettonica.

La pittura architettonica fantastica, così fortemente condannata come impossibile da Vitruvio e così preferita nell'arte profana, fu applicata soltanto nella cripta di Ampliato. Sullo zoccolo lasciato bianco s'innalzano sottili « colonne a foggia di canne »[5] poste in prospettiva e sopportanti una volta a cassettoni: lo spazio intermedio offre sei finestre, grandi rettangoli ad imitazione di porfido e vari animali dei quali fu già parlato.[6]

Un miscuglio di elementi decorativi dello stile d'incrostazione e di architettura si trova nella cappella greca, l'unico esempio nel quale fu seguìto del tutto l'antico sistema di decorazione delle pareti.[7] Nel cubicolo delle catacombe della Nunziatella che risale alla seconda metà del III secolo, lo zoccolo delle due pareti laterali porta grandi rettangoli coricati e contornati da larghe cornici: sullo zoccolo si innalzano due pilastri fra i quali sono dipinte, tre per ogni parete, le immagini, esse pure incorniciate.[8] Affatto simile è la decorazione del cubiculum III in Santa Domitilla, alquanto più antico, ove i pilastri sono interrotti dalla curva dell'arcosolio.[9] Nella cripta dei fornai della medesima catacomba una imitazione di « opus

[1] Tav. 127; 142 s.; 177; 193; 229 s. e 248.

[2] Tav. 149, 3.

[3] Tav. 31, 2.

[4] Nel cubicolo di fronte alla cripta di Milziade. La scacchiera è forse una imitazione del rivestimento marmoreo eseguito nel vicino arcosolio dove sono rimaste le impronte del marmo.

[5] Vitruv., 7, 5, 3: Pro columnis statuuntur calami...

[6] Tav. 30.

[7] Wilpert, *Fractio,* p. 27 ss.; tavv. I e II.

[8] Tav. 74.

[9] Tav. 54.

alexandrinum » decora lo zoccolo che arriva fino alla sommità della volta degli arcosoli; al disopra corre un largo fregio con delle scene.[1]

Nella cripta di Oceano in San Callisto, nello zoccolo che sopporta la superficie destinata alle pitture, contro ogni legge stilistica, è dipinta una sottile siepe di canne[2] per dare allo spettatore l'illusione di un giardino; è questo un pervertimento di gusto, imitato anche nella cripta delle pecorelle in San Callisto.[3] Un'applicazione più giustificata trovò la siepe di canna in quei luoghi ove fu dipinto il Buon Pastore o dove si volle rappresentare il giardino paradisiaco.[4] Da quando nel III secolo si cominciò a riempire le pareti laterali di sepolcri (loculi), l'imitazione del marmo fu tutt'al più usata nella parte inferiore delle fronti degli arcosoli.

§ 15. Disposizione e incorniciatura della decorazione.

La disposizione estrinseca della decorazione cimiteriale nelle sue linee fondamentali è identica a quella osservata nell'antica pittura murale, soltanto essa è essenzialmente più semplice, per cui se ne differenzia assai. Le volte come le pareti dei cubicoli e degli arcosoli erano divise da fregi in altrettanti campi, che dovevano poi ricevere le rappresentazioni figurate. La maggior parte dei soffitti ha nel mezzo un *tondo* che comunemente, soprattutto a partire dal III secolo, è contornato da quattro campi principali con soggetti leggeri o rappresentazioni figurate. Vi sono però numerose eccezioni. Abbiamo, per esempio, volte con otto ed una[5] con dieci scompartimenti disposti attorno al centro. Inoltre il soggetto centrale in alcuni è dipinto entro un quadrato od anche un ottagono.[6]

Nei tempi più antichi i fregi di divisione erano quasi sempre ristretti e formavano spesso unicamente la cornice delle pitture: più tardi furono non di rado larghi e raddoppiati, talora anzi triplicati. Ben presto si accompagnano ai semplici bordi dei motivi, che provengono dall'architettura, come il dentello e la fila di perle (astragalo) ed ancora un ornamento preso dall'arte tessitoria e che imita le frange delle coperture, ornamento che ora è rivolto all'indentro, ora all'infuori e ricorre molto frequentemente: si hanno inoltre file di foglie, come pure di verdi e rosse pallottole ed infine arabeschi e linee intrecciate. Parecchi di questi motivi sono riuniti nella volta del cubiculum III in Santa Domitilla.[7] Notammo già che come incorniciature furono usati anche cordoncini di fiori:[8] allo stesso scopo servirono spesso anche corone di fiori, spighe, grappoli d'uva e foglie di olivo, ed avvenne di rado che le rappresentazioni fossero dipinte una accanto all'altra senza cornice. Questo verificasi nelle pitture che riproduciamo nelle tavole 14; 62, 1; 147; 219, 220 e 227.

[1] Tav. 194 s.
[2] Tav. 134, 2.
[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. IX.
[4] Tavv. 121 e 218, 2.
[5] Tav. 196.
[6] Tav. 2 ss.; 55 s.; 63, 1; 73; 114, ecc.
[7] Tav. 55.
[8] V. pag. 26.

Con ciò noi saremmo alla fine dell'enumerazione degli elementi *puramente decorativi*, impiegati dagli artisti cristiani nella decorazione delle sepolture sotterranee: quasi tutti provengono dall'arte profana, nella quale gli stessi soggetti ricorrono in quantità. Si potè prenderli a prestito senza scrupolo, perchè, per servirci d'una frase di Tertulliano, erano « simplex ornamentum », ossia ornamenti decorativi e come tali perfettamente neutri, cioè liberi da ogni sapore idolatrico « non ad idololatriae titulum pertinebant ».[1] Perciò gli artisti procedettero a loro capriccio, ora riproducendone alcuni senza introdurvi cambiamenti, ora mutandoli a seconda delle condizioni presentate dalla località, ed anche trasformandoli in nuove composizioni. La massima parte di queste composizioni conservarono il loro carattere decorativo e servirono solo a rivestimento e ad ornato concomitante delle rappresentazioni sacre.

II.

Le rappresentazioni tolte dall'arte pagana

Oltre agli elementi puramente decorativi furono mutuate, come vedremo in questi paragrafi, dall'arte pagana anche alcune rappresentazioni, fra le quali due ebbero un significato simbolico-religioso: vogliamo dire le *personificazioni*, le *stagioni dell'anno* e le *immagini di Orfeo*. Anche qui l'accettazione non fu servile; conforme alle esigenze della simbolica in alcune immagini di Orfeo s'introdussero mutamenti essenziali e di più nelle personificazioni talora si scorgono creazioni indipendenti di artisti cristiani.

§ 16. Le personificazioni.

Le *personificazioni* prese dall'arte antica appartengono al III e IV secolo e sono molto rare: conosciamo due rappresentazioni del *sole*, una del *mare* ed una del fiume *Tigri*.[2] Poichè in questi tipi il significato era legato alla forma esteriore, gli artisti cristiani dovettero conservare la forma tradizionale ed usuale: così non poterono dipingere il sole altrimenti che come una testa radiante o come Elios su un carro a due o quattro cavalli. Nè vi è bisogno alcuno di accennare che a loro importava di rappresentare il sole come parte della natura e non come il pagano *Dio Sole*. I pittori, ai quali dobbiamo le personificazioni, si sono quindi mantenuti entro i limiti fissati dalla dottrina cristiana quanto quei santi scultori che per comando dell'imperatore Diocleziano scolpivano *vittorie, amori* ed anche il *Dio Sole sopra un carro a quattro cavalli*, ma si rifiutarono di fare una statua di Esculapio e perciò furono

[1] *Adv. Marcionem*, 2, 22.

[2] Tavv. 56; 134; 160, 2; 212.

martirizzati: «... fecerunt simulacrum Solis cum quadriga... Victorias, Cupidines, et Asclepii simulacrum non faciebant ».[1]

Le quattro personificazioni indicate furono già rese di pubblica ragione, così che nell'illustrarle possiamo essere brevi.

1. La personificazione del *sole* ricorre in due affreschi ed ambedue le volte in rappresentazioni del profeta Giona. Nella pittura del cubiculum III in Santa Domitilla, della prima metà del secolo III, Giona era dipinto per metà sdraiato senza la solita pergola; nello scorso secolo fu staccato insieme con lo stucco. Vediamo oggi pure, a sinistra in alto, il disco solare, molto svanito, in forma di testa ricciuta, dalla quale partono dei raggi nella direzione dove trovavasi Giona. Il *pendant* è formato dal profeta che riposa sotto la pergola ombrosa.[2]

2. Il secondo esempio della personificazione del sole è in uno dei cubicoli fatti avanti la metà del IV secolo nella regione delle agapi ai Santi Pietro e Marcellino.[3] La figura quasi monocroma, condotta a color marrone, occupa il centro della volta di un arcosolio. Elios vestito di una tunica a maniche e contrassegnato da un nimbo grigio turchino attorno al capo, sta su di una biga e tiene nelle mani quattro redini doppie, che pendono dall'avambraccio sinistro. I cavalli sono in parte coperti dalle nubi; essi hanno una criniera tagliata corta e dentellata. Le nubi, fra le quali si compie la corsa aerea, sono accennate da larghi tratti. Nel disegno pubblicato dal Garrucci (*Storia*, II, tav. 56, 5) i cavalli sono alati, poichè la cassetta della biga per uno sbaglio del copista fu stranamente convertita in ali. A dritta di Elios, Giona viene rigettato dal mostro marino, a sinistra egli riposa sotto la zucca, che fra breve sarà seccata dai raggi del sole.

3. L'Oceano, la personificazione del *mare,* fu dipinto nei primi decenni del IV secolo sulla volta di un cubicolo in San Callisto sotto l'aspetto di una testa con folta barba intiera e con branche di gamberi nella capigliatura. Sopra di lui stava il busto di una donna vestita di una tunica purpurea con maniche, il cui ritratto era eseguito su tela e, in progresso di tempo, marcito, cadde.[4] Queste due figure sono le uniche di quella volta.. Se non può rinvenirsi nessuna relazione sicura fra di esse, altrettanto e più va detto delle altre rappresentazioni del cubicolo che, ad eccezione del Buon Pastore e di due oranti, sono di natura puramente ornamentale. La cosa più naturale pertanto è che anche la figura dell'Oceano sia da prendersi

[1] *Passio SS. Simproniani, Claudii, Nicostrati, Castorii et Simplicii,* ed. Wattembach nei Sitzungsberichte d. k. preuss. Akademie d. Wissenschaften di Berlino, 1896, 2, p. 1293 ss.

[2] Tav. 56; cfr. Bosio, *R. S.*, p. 243; Aringhi, *R. S.,* I, p. 551; Bottari, *R. S.,* II, tav. LXV; Garrucci. *Storia,* II, tav. 27.

[3] Tav. 160, 1.

[4] Tav. 134, 1; De Rossi, *R. S.,* II, tavv. XXVII s.; Garrucci, *Storia,* II, tav. 14, p. 18. Fin qui tutti gli editori degli affreschi di questo cubicolo trovano nel busto rappresentato un *uomo*. Contro questa interpretazione possono sollevarsi due obiezioni: dapprima i pittori delle catacombe non hanno attribuito mai la tunica *purpurea* a defunti maschili, ma solo a femminili; poi le lettere restanti ISSIME che sono visibili nella parte superiore della cornice sono da riferirsi soltanto alla morta, sia che si chiamasse *fe-lic*ISSIMA, sia che le lettere appartengano all'aggettivo *dulc*ISSIME.

in senso *decorativo,* come non può darsi altro significato anche ai delfini e isolati mostri marini nella pittura cimiteriale. Non escludiamo però la possibilità che esso abbia contenuto un'allusione al nome o (meno probabilmente) all'arte — di barcaiuolo o pescatore — di coloro che fecero preparare il cubicolo.[1]

4. La personificazione del *Tigri* si vede in un affresco della metà incirca del IV secolo nella catacomba sotto la vigna Massimo. Il fiume è rappresentato come un uomo barbuto, nudo, nella posizione semigiacente caratteristica delle divinità fluviali.[2] Si appoggia sul braccio sinistro e nella mano destra sollevata tiene, a quanto sembra, delle alghe. Lo scopo della rappresentazione appare chiaro dalle due scene vicine: esso qui serve non solo ad indicare localmente il fiume, nel quale Tobia prese il pesce, ma anche per determinare la guarigione del paralitico avvenuta prèsso la piscina probatica.

5. In quattro affreschi che rappresentano scene di conviti nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, appartenenti alla prima metà e alla metà incirca del IV secolo, e che tutti procedono da una medesima famiglia di artisti, fanno da *coppieri* due figure femminili vestite di tunica a larghe maniche o dalmatica, le quali nella iscrizione dipinta sono nominate Agape ed Irene.[3] Il numero dei commensali *varia* in tutte e quattro le pitture, e perciò può asserirsi che gli artisti vollero ogni volta riprodurre una famiglia diversa. Questo è d'importanza decisiva pel concetto dei due coppieri. Infatti la circostanza che Agape ed Irene appaiono in quattro famiglie differenti, esclude la possibilità di ritenerle persone reali od ancelle, le quali si trovassero al servizio di quelle famiglie e tutte casualmente portassero lo stesso nome. Noi dobbiamo piuttosto vedere in esse figure ideali, cioè *personificazioni della carità e della pace;* in altre parole, esse rappresentano due beni principali dell'eterna felicità, che i superstiti così frequentemente augurano alle anime dei loro defunti nelle iscrizioni. Con ciò gli artisti cristiani elevarono il banchetto a significare il convito celeste. Si comprende di leggieri come in questo non avessero modelli nell'arte classica, e perciò le personificazioni di Agape ed Irene siano loro proprie creazioni.

A proposito di personificazioni dobbiamo dire una parola sulla *rappresentazione di Dio* nella Cappella dei Sacramenti A 2.[4] In essa vediamo in un nimbo ovale il busto di un giovane imberbe, dal cui capo partono due fasci di raggi.[5] Non si può negare la relazione di dipendenza che intercede fra questo ed i busti di Helios dell'arte classica, ma il pittore ha trasformato in senso cristiano l'esemplare, dando al busto completo il braccio destro. Evidentemente, gli erano presenti le numerose frasi bibliche

[1] Anche il de Rossi, *R. S.,* II, p. 359, pensa ad un significato ornamentale: «... facilmente lo crederei un ornamento senza speciale significato simbolico»; però ammette anche un senso simbolico: «... così la testa dell'Oceano... nel dipinto può alludere al mare secondo il senso molteplice di esso nel simbolismo cristiano».

[2] Tav. 212.

[3] Tavv. 133, 2; 157 e 184. Le pitture sono oggetto di studio nel § 118.

[4] Tav. 39, 2.

[5] La cassettina di avorio di Brescia (Garrucci, *Storia,* VI, Tav. 443) offre un parallelo a questa rappresentazione, apparendo in essa, nella scena del Sinai, Iddio in forma di busto di un giovane imberbe.

che parlano della « destra del Signore », della « mano di Dio »,[1] ma egli era ancora troppo imbevuto di classicismo, perchè gli potessero bastare per la personificazione di Dio una mano od un braccio senza testa. Questo accadde più di cento anni dopo: solo nel IV secolo cominciano a trovarsi delle scene, nelle quali Dio è rappresentato da una mano sporgente dalle nubi.

§ 17. Le stagioni dell'anno.

L'arte classica offriva molti modelli per la rappresentazione delle stagioni dell'anno, considerate come simbolo della risurrezione:[2] in essa ricorrono *teste, busti* e *genii con gli attributi corrispondenti* ed anche *scene* intiere, che rappresentano occupazioni proprie delle singole stagioni. Gli artisti cristiani pertanto disponevano di una ricca provvista e sceglievano poi volta per volta a seconda delle esigenze loro imposte dalle condizioni dello spazio disponibile.

1. Nella cappella greca sulla volta della nave erano dipinte quattro *teste* con gli attributi delle stagioni: ora esiste solo quella dell'estate riconoscibile dalle spighe e dai fiordalisi.[3]

2. Nella cripta di San Gennaro i quattro prospetti degli archi sopra le nicchie, e la volta nelle sue quattro divisioni offrivano spazio ad una ricca composizione. Nella parete di faccia dell'arco sull'entrata si svolge la rappresentazione della *primavera,* con iscene dell'arte del fioraio (coronarius, στεφανόπωλος).[4] Nel mezzo seggono quattro ragazze che infilano fiori in corde pendenti da un cavalletto di legno. Una grande quantità di festoni è già preparata e disposta attorno al cavalletto di mezzo; avanti ad esso sta un cesto pieno di fiori ancora sciolti. Dalle due parti s'avvicina frettoloso un uomo che porta con una pertica due canestri pieni di fiori. All'estremità due ragazze colgono fiori. Le figure maschili vestono l'esomide, le femminili una lunga tunica con maniche, senza cintura. L'affresco è molto sbiadito: delle due operaie a destra del cavalletto si sono conservate soltanto tenui vestigia: mancano perciò anche nella copia del Garrucci.[5]

Le rappresentazioni, che simboleggiano l'*estate* seguono nella fronte dell'arco della nicchia a sinistra.[6] Sono scene della raccolta del frumento eseguita da cinque putti nudi, senz'ali: uno miete il grano con la roncola, uno rastrella il grano mietuto, un terzo lo riunisce in covoni, il quarto porta un covone sulle spalle ed il quinto batte il grano. La rappresentazione è piena di vita, ma disgraziatamente, come quella della primavera, molto svanita.

[1] Cfr. p. e. *Sap.*, 5, 17.
[2] V. sotto § 93.
[3] Tav. 8, 2, e 13: Wilpert, *Fractio,* Tav. VI.
[4] Tav. 32, 1. Da confrontarsi Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, I, pag. 304 e seg.
[5] *Storia*, II, Tav. 37, 2.
[6] Tav. 32, 2.

L'*autunno* è figurato da scene di vendemmia nell'arco di fronte all'ingresso.[1] Sette putti parimenti non alati sono in pieno lavoro: due colgono grappoli, due pongono grappoli in un cesto, uno porta il cesto all'ammostatoio e due pigiano l'uva in una grande tinozza, dalla quale il mosto cola in due vasi senza anse e di larga bocca. Quello che porta il cesto ha l'esomide ed il pigiatore a sinistra uno stretto perizoma. Nella copia del Garrucci questo è riprodotto malamente con una lunga barba.[2] Gli altri putti sono nudi del tutto.

L'affresco sopra la nicchia destra rappresenta l'*inverno* con la raccolta delle olive.[3] I lavoratori in numero di cinque sono sempre dei putti, ma qui, a causa della stagione fredda, essi indossano abiti d'inverno: tunica succinta con maniche ed « alicula » con cappuccio, calzature e fascie alle gambe.[4] Varia è la loro occupazione: il primo a destra abbatte con una pertica le olive che il più vicino raccoglie in un catino, il terzo è su di una scala e coglie le olive direttamente dall'albero, quello che segue gitta i frutti raccolti in un cesto, e l'ultimo porta via la cesta piena.

Sugli archi si elevano i quattro spicchi della volta che finiscono, restringendosi verso l'alto, in un lucernario quadrangolare. Ogni superficie è divisa in quattro zone da altrettanti fregi alternativamente azzurri e rossi, nelle quali sono dipinte un'altra volta le stagioni dell'anno, ma soltanto per mezzo di semplici simboli. La *primavera* è rappresentata da eleganti volute di rose selvatiche, l'*estate* da volute di spighe, da tralci di vite l'*autunno*, da rami di olivo l'*inverno*. Tutto poi è animato da una schiera di uccelli nelle più svariate posizioni. Alcuni volano, altri sono in procinto di precipitarsi sulla preda, altri stanno sui rami e cantano o affilano il becco: la maggior parte attende a cibare i piccini, porgendo loro il nutrimento, rivolgendo il volo verso il nido o stando piegati su di esso con un verme nel becco. I nidi stanno sulle volute della primavera, dell'estate e dell'autunno, fino a tre in una sola zona, e contengono da tre a quattro uccelli. Oltre gli uccelli si veggono un grillo ed una farfalla: questa è nella zona della primavera sopra la vendemmia, quello invece nella zona dell'estate sopra la raccolta delle olive.[5] Negli angoli ove è impostata la volta, si trova un vaso a forma di conchiglia sopra un piedistallo foggiato a candelabro e pieno di rose. Accanto a questi vasi stanno, rivolti uno all'altro, due uccelli, fra i quali chiaramente si distinguono la colomba, la quaglia e l'upupa. Al contrario, degli uccelli distribuiti nelle zone, può determinarsi con sicurezza solamente la capinera.

3. Busti femminili con gli attributi delle stagioni dell'anno si trovano ai quattro angoli della volta nella cripta dell'Orfeo alla catacomba « ad duas lauros ».[6] Il busto della primavera è perito insieme allo stucco. Di quello dell'estate si sono trovati fra le macerie dei frammenti, così che potei farli novamente fissare nella volta: esso è vestito di tunica senza maniche e porta un ornamento di spighe nella capigliatura. Non posso riconoscere quale attributo porti il busto dell'autunno: il suo abito è pure la

[1] Tav. 33.
[2] *Storia*, II, Tav. 37, 3.
[3] Tav. 34.
[4] Cfr. la prima e quinta parte del capitolo III.
[5] Tavv. 33 e seg.
[6] Tav. 100.

tunica senza maniche fermata alle spalle da una fibbia rotonda; un nimbo verde ne circonda il capo. Il busto dell'inverno è nell'angolo a sinistra dell'ingresso. Macchie nere lo hanno reso affatto irriconoscibile; si vede soltanto che è coperto da una palla verde tirata sul capo. Gli affreschi sono della seconda metà del III secolo.

Nel mezzo della volta è dipinto il *buon pastore*, così che qui abbiamo il più antico dei quattro esempi delle *stagioni dell'anno in istretta relazione con l'immagine del Buon Pastore.*

4. Le altre rappresentazioni delle stagioni sono del IV secolo. Nella volta della cripta del Tricliniarca nella medesima catacomba, l'artista si limitò a circondare il Buon Pastore del centro con una corona di fiori, spighe, grappoli e rami d'olivo.[1] La pittura è in gran parte distrutta: del Buon Pastore al presente si veggono solamente le gambe incrociate, e della corona, le spighe ed i grappoli. Essa fu pubblicata quando trovavasi in migliore conservazione, dal d'Agincourt[2] in copia difettosissima, che nulla riproduce delle stagioni; me ne sono servito per ricostruire la pittura nella sua forma originaria.

5. Nella cripta dei fornai alla catacomba di S. Domitilla le rappresentazioni delle stagioni sono distribuite ai due lati del Buon Pastore.[3] All'estremità destra un putto raccoglie rose in un cesto, un altro miete ed il più vicino (a sinistra del Buon Pastore) porta un corno pieno di fiori ed un grappolo. Quale sia l'occupazione dell'ultimo non può dirsi con sicurezza, perchè l'affresco qui ha molto sofferto; del resto il putto non è vestito in modo corrispondente alla stagione invernale, ma, come gli altri, porta una striscia di panno svolazzante: sembra rappresenti un campagnuolo, che si scalda al fuoco.

6. In un cubicolo della catacomba di Ponziano le figure delle stagioni sono raggruppate intorno al Buon Pastore, che occupa il centro della volta. Come nella pittura descritta poc'anzi, qui pure quattro putti disimpegnano le occupazioni delle singole stagioni. Il putto della primavera porta festoni di fiori su di un bastone e nella mano destra; quello dell'estate taglia il frumento con la roncola; il putto dell'autunno pigia l'uva, e quello dell'inverno si accinge a salire con una scala sopra un olivo per coglierne i frutti.[4] Negli spazi fra queste decorazioni stanno quattro putti intrecciati con arabeschi di fiori: uno di essi porta un covone, così che noi possiamo congetturare che gli altri tre portassero in mano i simboli delle altre stagioni. Ma nulla ora può riconoscersi perchè l'affresco è troppo annerito.

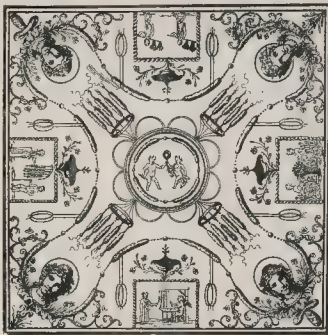
7. Il frammento della pittura che per la prima volta pubblichiamo a Tav. 162, 1, costituisce un terzo della decorazione del soffitto nella cripta degli Evangelisti alla catacomba dei Santi Marco e Marcelliano. A destra e a sinistra vediamo volute di spighe e di rami d'olivo, che escono da un cantaro; fra le volute sono dipinti uccelli di varie sorta, fra cui due quaglie ed un pavone. Dell'immagine del centro rimane soltanto qualche po' di cornice: forse vi era rappresentato il Buon Pastore. Nel resto della

[1] Tav. 161.
[2] S. d'Agincourt, *Storia*, II, Tav. 56, 3.
[3] Bosio *R. S.*, p. 223; Garrucci, *Storia*, Tav. 21, 2.
[4] Sugli errori delle copie pubblicate cfr. le mie *Alte Kopien*, Tav. XXVIII, p. 69, dove ho riprodotto i putti della primavera e dell'autunno.

volta noi dobbiamo immaginarci egualmente degl'intrecci di fiori e di tralci uscenti da cantari, distribuiti in modo che il simbolo della primavera fosse opposto a quello dell'inverno, quello dell'autunno all'altro dell'estate. L'iscrizione dell'anno 340 conservatasi in un sepolcro vicinissimo[1] dimostra che le pitture appartengono alla prima metà del IV secolo.

8. Alcuni decenni più tardi nella medesima catacomba furono dipinte le stagioni, in una forma che si avvicina alla rappresentazione della cripta di San Gennaro.[2] Esse occupano, in quattro campi quadrati, tutta la volta di un cubicolo. Della primavera rimangono soltanto pochi fiori, dell'estate alcune spighe. L'autunno e l'inverno sono conservati interamente, sebbene molto sbiaditi: nella immagine del primo, tre putti sono occupati nella vendemmia, in quella del secondo, altrettanti putti attendono alla raccolta delle olive. Questi affreschi sono ancora inediti.

Fig. 2.

Fu assai in uso nell'arte profana il servirsi isolatamente di alcune scene delle stagioni od anche solo di simboli di esse, in ispecie della primavera. Basti citare gli affreschi della « domus Vettiorum » scoperti a Pompei negli anni 1894-95.[3] A questo riguardo è interessante anche la pittura del soffitto di una casa antica, scoperta nel secolo XVI sul monte Celio, descritta dal Bellori[4] e riprodotta nella fig. 2. Nei quattro angoli si vedono quattro teste ornamentali, nel mezzo due putti che sostengono uno specchio; nel campo a destra gli stessi putti colgono fiori e li pongono in un cesto, nel superiore essi portano due cesti ricolmi di fiori; nella parte inferiore i fiori vengono aggiustati in festoni[5] ed a sinistra, i festoni già pronti sono messi in vendita da un putto rivendugliolo. Tutte queste rappresentazioni provengono, come si vede, dall'arte del fioraio e si riferiscono alla primavera.

Similmente anche sui sepolcri delle catacombe furono dipinti separatamente simboli o elementi tolti dalle rappresentazioni delle stagioni. Nel coemeterium maius vediamo due putti, ognuno dei quali porta con una pertica due cesti di fiori;[6] un putto con tre cesti di fiori era nella catacomba dei Giordani.[7] Nel cubicolo a destra dell'ingresso all'ipogeo dei Flavi appaiono tre volte Amore e Psiche, che raccolgono fiori.[8]

[1] De Rossi, *Bullettino*, 1865, p. 16; 1868 p. 13.

[2] Tav. 245, 1.

[3] Mau, *Scavi di Pompei*, nel *Bullettino dell'imperiale istituto archeologico germanico*, vol. XI, anno 1896, pag. 71.

[4] Bellori, *Picturae antiquae*, pag. 64 e seg.

[5] Di questa pittura Bellori (l. c. pag. 65) dà una singolare spiegazione; egli vede: binos puerulos, quorum alter cuidam mensae assidet, in qua nummi iacent, alter vero adstat; ambo tamen calculos quosdam manu detinent, quibus veteres in subducendis rationibus uti consueverunt.

[6] Bosio, *R. S.*, pag. 443; Garrucci, *Storia*, II, Tavola 60, 1.

[7] Wilpert, *Alte Kopien*, Tav. VI.

[8] Tavv. 52 e seg.

Le scene sono eseguite sopra le volte dei tre arcosoli. Amore è sempre nudo, Psiche porta una tunica succinta con lunghe maniche. Accanto e sopra a queste figure si scorgono una quantità di festoni di fiori intrecciati gli uni agli altri, dai quali pendono specchi e unguentari, più, rami di rose e colombe appaiate, fra le quali stanno piatti a forma di conchiglia, che contengono degli oggetti accumulati a piramide, i quali non possono specificarsi. La volta del cubicolo fu trovata completamente distrutta insieme allo stucco: forse vi era dipinto il Buon Pastore; ma è anche possibile che le sue pitture rappresentassero gli stessi soggetti della fig. 2, specialmente la preparazione e vendita dei festoni di fiori, dei quali qui il pittore è tanto prodigo. Se questi soggetti sono tolti dalle rappresentazioni della primavera, il bastone di spighe invece nell'affresco in Sant'Ippolito, e la corona di spighe che circonda il Buon Pastore nel cubiculum III della catacomba di Priscilla alludono all'estate; [1] rammentano l'autunno le rappresentazioni della vigna animata da uccelli, nella quale talora dei putti vendemmiano, [2] e finalmente ricordano l'inverno le ghirlande e file di foglie d'olivo, che assai spesso servono di cornice alle figure.

§ 18. Immagini di Orfeo.

Orfeo era ritenuto tipo di Cristo. La ragione di questa simbolica che a prima vista pare strana, consisteva, come vedremo in seguito, [3] specialmente nel magico effetto del canto e della musica dell'eroe tracio, nel quale si vedono figurati gli effetti miracolosi, prodotti da Cristo con la sua parola. E poichè l'arte antica in Orfeo rilevava di preferenza appunto quella proprietà, rappresentandolo nel mezzo di uno svariato uditorio tolto dal regno animale e vegetale, così ben si comprende come i pittori cristiani nel rappresentare Orfeo seguirono appunto questi esemplari. Due fra i cinque affreschi di Orfeo che fino ad ora si conoscono, lasciano chiaramente notare l'influsso dell'arte classica; gli altri invece mostrano una grande alterazione del modello e insieme un avvicinamento alle rappresentazioni del Buon Pastore che fa pascolare il gregge, alle quali anche pel contenuto sono molto affini. Ne parleremo fra le pitture cristologiche.

III.

Origine delle rappresentazioni specificamente cristiane.

Dobbiamo ora investigare se gli antichi artisti cristiani anche nella creazione delle pitture rappresentanti un soggetto specificamente cristiano, si siano serviti di concetti presi dall'arte classica. Le prime rappresentazioni di questa specie, come già si disse, [4] sono le seguenti: Noè nell'arca, Daniele fra i leoni, il Buon Pastore, Mosè che

[1] Tav. 42.
[2] Tavv. 1; 143, 2, e 148, 1.
[3] Cfr. § 71.
[4] Cfr. p. 16.

percuote la rupe, la guarigione del paralitico, il battesimo di Cristo, l'adorazione dei Magi, il sacrifizio di Abramo, la fractio panis col miracolo della moltiplicazione dei pani che ne determina il significato, la risurrezione di Lazzaro, i tre fanciulli nella fornace, le scene della casta Susanna e di Giona, il colloquio di Cristo colla samaritana al pozzo di Giacobbe, la guarigione dell'emorroissa, la coronazione di spine, ecc.

Tutte queste pitture rappresentano fatti *biblici,* quindi una materia fino allora mai rappresentata da nessun'arte, e perciò *la forma doveva essere creata di pianta.* L'idea da cui gli antichi si fecero guidare in queste prime creazioni non poteva essere quella di fare un commentario figurato della Sacra Scrittura. Prescindendo dal numero delle rappresentazioni scelte, che è minimo, si ebbe unicamente di mira di usarle come ornamento sui sepolcri; nè si pensò a riprodurre in una grande composizione il fatto biblico *come tale,* con tutte le sue circostanze, *poichè esso non era rappresentato per se stesso, ma soltanto per la sua relazione col defunto,* del quale doveva adornare il sepolcro. In altre parole, poichè gli artisti non lavoravano mossi da idee storiche, ma da idee simboliche, così dovevano osservare appuntino certi riguardi determinati. La natura del simbolo esige prima di tutto che se ne rilevino solo quelle proprietà e caratteristiche che hanno da rappresentare il pensiero che si vuole esprimere, e viceversa, si evitino tutti gli elementi salienti, propri dell'originale, ma che debbono tacersi, affinchè non si dica troppo e con ciò si oscuri il concetto che si vuole esprimere. [1] Gli artisti perciò dovettero lasciare da parte quanto poteva distrarre lo spirito dell'osservatore dallo scopo simbolico della rappresentazione, e dovettero in essa accogliere soltanto ciò che strettamente le si riferiva. Quindi risultò per intrinseca necessità che il carattere più deciso della composizione cristiana antica è appunto la grande concisione e semplicità; *l'azione, o meglio, il momento più essenziale dell'azione, fu tolto dal racconto biblico, e le figure principali che in essa compariscono furono collocate in atteggiamenti corrispondenti a quell'istante.*

Se il carattere simbolico delle rappresentazioni bibliche aveva fissato all'artista i limiti qui sopra indicati, l'aveva d'altra parte affrancato dall'obbligo di attenersi servilmente al testo della Sacra Scrittura: egli poteva prendersi delle libertà che in qualche modo erano in grado di facilitargli il còmpito. [2]

Queste considerazioni, che non saranno mai raccomandate abbastanza, sono importantissime, perchè ci offrono il giusto punto di vista, dal quale noi dobbiamo osservare e giudicare le produzioni sacre dell'arte cimiteriale. Le accuse sollevate contro la povertà delle composizioni cristiane antiche e contro le offese fatte dagli artisti alla narrazione biblica, cadono da sè avanti alla condizione di cose indicata, e mostrano che coloro, i quali formulano simili accuse, non sono abbastanza penetrati nella natura dell'arte cristiana antica.

Noi ora intendiamo applicare quanto fu detto, alle principali rappresentazioni tolte dall'antico e dal nuovo Testamento. Sarà però necessario, ad evitare fastidiose ripeti-

[1] Semper, *Stil,* p. 362.

[2] V. sotto § 34.

zioni, porre come dimostrate parecchie cose, le quali soltanto nell'ulteriore sviluppo dell'opera avranno la loro dimostrazione. Ogni volta che ne sia il caso, si rinvierà il lettore ai relativi luoghi.

§ 19. Mosè che percuote la rupe.

Il miracolo operato da Mosè nel deserto, offre tutti gli elementi necessari per un quadro ricco di figure; con tutto ciò nell'arte delle catacombe la sua rappresentazione si limita al protagonista Mosè nel momento decisivo, in cui, battendo la rupe con la verga, ne fa sgorgare lo *zampillo dell'acqua.* Delle turbe assetate, i pittori più antichi non si curarono affatto, perchè il significato simbolico di questa scena è riposto unicamente nell'acqua della fonte, simboleggiante il battesimo.[1] La parte importante toccata a Mosè in quell'avvenimento, ebbe per conseguenza che egli è uno dei pochi personaggi dell'antico Testamento, che indossano quasi sempre gli abiti riservati dall'arte cristiana specialmente alle figure sacre, cioè tunica e pallio.

§ 20. Noè nell'arca.

In *Noè* e nelle due seguenti rappresentazioni di Daniele e dei tre fanciulli nella fornace, trattavasi di figurare la liberazione da un pericolo certo di morte, per l'intervento immediato di Dio, simboleggiando con ciò la liberazione dell'anima del defunto dalla morte eterna.[2] Noè si trovò sicuro dal momento, in cui la colomba ebbe fatto ritorno all'arca col ramo d'olivo. Con ciò l'artista aveva gli elementi necessari per la sua composizione: *Noè, la colomba e l'arca.* La forma di questa, descritta nella Bibbia, non gli poteva servire: nella sua forma completamente chiusa, come avrebbe egli potuto far rilevare la parte spettante a Noè? Non era neppure il caso di pensare ad una nave aperta, poichè questa non corrispondeva alle esigenze volute dalla Sacra Scrittura, poteva anzi condurre ad un ravvicinamento colle scene di Giona.

Finalmente gli abitanti che l'arca portava, oltre Noè, non avevano alcun importanza pel senso simbolico; al contrario essi avrebbero attirato più del dovere gli sguardi dell'osservatore e gli avrebbero suscitato delle idee estranee. Perciò il pittore dipinse Noè soltanto, per lo più in atto di pregare (orante), e sopra di lui la colomba col ramo d'olivo. L'artista diede all'arca la forma di una cassetta quadrangolare oblunga, fornita spesso di coperchio e serratura, talora anche di piedi. Giustamente in essa si è riconosciuta un' imitazione dell'arca (κιβωτός) che l'arte classica era solita rappresentare nella scena di Danae e Perseo, abbandonati in balía delle acque.

[1] Cfr. cap. XIV, § 79.

[2] Cfr. cap. XVIII (al principio).

§ 21. Daniele nella fossa dei leoni.

In modo altrettanto semplice si svolse la scena di Daniele; essa ci mostra unicamente il profeta, che incolume e in atteggiamento di orante sta fra due leoni. Nessuna traccia di reminiscenze locali; fu trascurato persino il numero settenario dei leoni,[1] perchè di ordine affatto secondario. Come numero dispari, nel nostro caso si prestava poco alla rappresentazione figurata, poichè unito a Daniele avrebbe urtato con le leggi della simmetria, mentre invece in un'arte, nella quale dominava la «iuxtapositio» delle figure[2] conveniva benissimo il numero di due leoni. Si vegga soltanto la pittura, disgraziatamente sì maltrattata dal tempo, nella galleria principale dei Flavii,[3] che è la più antica; non poteva concepirsi in modo più semplice ed armonico la composizione del gruppo.

La questione se i martirî dei cristiani condannati ad bestias, ad leones, abbiano influito sulla struttura formale della composizione, va risolta piuttosto in senso negativo che positivo; ad ogni modo io ritengo troppo poco fondato l'appello che in proposito si fa all'affresco ora ricordato, poichè la piccola elevazione sulla quale è figurato Daniele, trova sufficiente spiegazione in un motivo artistico qual è quello di dare al gruppo un'altezza proporzionata alla larga base del medesimo.[4] In alcune pitture posteriori sembra scorgersi l'influsso dei martirî dal fatto che in esse Daniele è vestito col perizoma.[5]

§ 22. I tre fanciulli nella fornace.

Nell'abbozzare il gruppo dei *tre fanciulli ebrei nella fornace,* che dovevano rappresentarsi *incolumi fra le fiamme,* l'artista poteva attenersi in tutto al racconto della Sacra Scrittura, anche nel caso di estrema limitazione dei mezzi di esecuzione. Di quei fanciulli noi leggiamo che «furono gettati nella fornace accesa» coi loro abiti e che «l'angelo del Signore discese a loro» per rendere vana la virtù distruggitrice del fuoco. «Allora essi», si aggiunge, «lodavano come con una sola bocca il Signore e lo glorificavano e lo benedicevano nella fornace» (Daniele, III, 21 ss e 49 ss). È questo il momento rappresentato dalle pitture cimiteriali: i giovani sono vestiti e stanno tra le fiamme della fornace colle braccia sollevate in atto di preghiera. Tale è la più antica immagine,[6] così fu ripetuta anche in seguito.

[1] Vedremo più tardi che gli artisti, della doppia condanna di Daniele, rappresentarono il fatto esposto nell'ultimo capitolo del libro *Daniele.*

[2] V. sotto § 35.

[3] Tav. 5, 1.

[4] Chi con de Rossi (*Bullett.*, 1884-85, p. 91 s.) va così avanti da vedere nella figura una reminiscenza del martirio d'Ignazio d'Antiochia, avvenuto a Roma sotto Traiano, commette un anacronismo, perchè l'affresco senza dubbio è del I secolo.

[5] Tavv. 166, 2 e 169, 1.

[6] Tav. 13.

L'angelo appare fra i giovani in due soli affreschi del IV secolo. Una volta è la mano di Dio che li protegge,[1] ed una volta ancora la colomba, come a Noè, così anche ad essi porta il ramo d'olivo,[2] prova questa che i due fatti, sì diversi fra loro, rappresentano la stessa idea. Che se l'atteggiamento della preghiera nei tre fanciulli era determinato dalla Sacra Scrittura, esso appariva di per sè come il più indicato per Daniele e Noè in vista della loro condizione angustiata e bisognosa dell'aiuto di Dio.

§ 23. Il paralitico.

Un uomo che frettoloso trasporta un letto è quanto ci offre il più antico affresco del *paralitico,* nella cappella greca. Nessun accenno alla piscina, presso la quale avvenne il miracolo. Anche il Salvatore, che operò il miracolo, fu lasciato da parte, perchè l'oggetto del quadro era abbastanza indicato dal letto, e perchè nei tempi più antichi la simbolica aveva di mira principalmente la figura del paralitico, simbolo del *neofito.*[3]

§ 24. La Risurrezione di Lazzaro.

In *Lazzaro* si vedeva indicato il cristiano defunto, che nel sepolcro attende la risurrezione per mezzo di Cristo.[4] Gli affreschi perciò lo rappresentano precisamente come allora solevano seppellirsi i morti, cioè come una mummia, tutto involto in drappi funebri. A indicare il sepolcro non si prestavano nè i loculi, nè gli arcosoli delle catacombe, bensì quei caratteristici monumenti eretti lungo le vie consolari, alcuni dei quali si vedono ancora sulla via Latina. Questi monumenti, frequentemente riprodotti anche dall'arte classica, furono scelti dai pittori per la scena della risurrezione di Lazzaro, e per lo più sono rappresentati come un edificio ad un sol piano, coperto da un tetto a spiovente, al cui ingresso elevato conducono alcuni gradini; la porta è aperta e sulla soglia appare la mummia di Lazzaro, non *giacente* nel sonno della morte, ma *in piedi,* come se qualcuno l'avesse drizzata.

Non bastava raffigurare Lazzaro come morto, anzi occorreva in modo speciale rappresentarlo come *risorto:* erano quindi necessari *due* quadri. E questi si trovano difatti anche nell'affresco più antico, nella cappella greca;[5] a destra vedesi Lazzaro come una mummia nell'aedicula; a sinistra, risorto, con una sua sorella. Cristo manca, probabilmente per la stessa ragione indicata per il paralitico. Noi però lo vediamo in un affresco, che dopo il già citato è il più antico, nella cripta della passione nella catacomba di Pretestato, ove non manca neanche la sorella di Lazzaro.[6] Disgraziatamente la sola parte inferiore del quadro è superstite, così che non possiamo determinare in

[1] Tav. 172, 2.
[2] Tav. 78, 1.
[3] Cfr. cap. XIV, § 78.
[4] Cfr. cap. XVI, § 92.
[5] Wilpert, *Fractio,* tav. XI.
[6] Tav. 19.

quale attitudine fosse la sorella: forse essa aveva la destra sollevata in alto in segno di meraviglia pel miracolo. L'atteggiamento di Cristo si può desumere in parte dall'affresco della Samaritana che occupa il campo al disotto di Lazzaro: qui Cristo ha la destra sollevata e distesa in atto di parlare. La sinistra, come indicano le pieghe degli abiti, tiene l'estremità del pallio. Nelle cappelle dei Sacramenti A 2[1] e A 6,[2] opere della seconda metà e della fine del II secolo, le due rappresentazioni sono riunite in una sola scena: il miracolo della risurrezione è già avvenuto; Lazzaro già risorto è in piedi. Cristo ogni volta è raffigurato in modo diverso: in A 2 tiene, a quanto pare, il pallio con le mani, in A 6 ha la destra distesa e tiene nella sinistra il bastone che qui è superfluo. Alla fine del II secolo fu creato il modello che divenne tipico. In esso il pittore si contentò di rappresentare il compimento del miracolo, o meglio il momento antecedente al miracolo: Cristo tocca col bastone la mummia di Lazzaro ritta nel monumento. Questa *forma* si trova per la prima volta nella cripta dell'annunciazione nel cimitero di Santa Priscilla.[3]

La *verga* di cui si serve il signore, è il segno della *virtù operatrice di miracoli,* la «virga virtutis» nel pieno senso della parola. Essa deve la sua origine alla Sacra Scrittura, poichè in principio la vediamo soltanto in mano a Mosè nel miracolo della sorgente, ove desume la sua ragione d'essere dal sacro testo; solamente a partire dalla fine del II secolo la verga è data anche a Cristo, ma unicamente nelle scene della risurrezione di Lazzaro, della moltiplicazione dei pani, della mutazione dell'acqua in vino, quindi in prodigi operati su cose *non vive.* Se invece si tratta di *persone viventi* il Salvatore opera il miracolo colla *mano* destra *senza la verga.* Un'eccezione, che è insieme una conferma della regola, ce l'offrono gli affreschi della guarigione del cieco e dell'emorroissa,[4] riprodotti a tavv. 68,3; 98 e 130; Cristo in essi tiene la verga, ma *inattiva,* nella sinistra.

§ 25. Il sacrifizio d'Abramo.

Il momento culminante nel racconto del sacrifizio di Isacco che si compie sopra un monte, è quello, nel quale Abramo trattiene il colpo per comando di Dio. Il patriarca ha già preso in mano la spada per immolare il figlio legato sull'altare, allorquando l'angelo del Signore gli ordina di fermarsi. Abramo si volta e vede un montone impigliato fra i rovi, lo prende e l'offre a Dio in cambio di Isacco. Non era certo facile trovar posto per tutti questi atti successivi in una sola composizione, e perciò nei primi tre secoli non si riuscì a creare per la rappresentazione del sacrifizio un tipo così regolare come abbiamo visto pel miracolo di Mosè, per Daniele, Noè e i tre fanciulli. Le tre pitture che noi abbiamo di questo periodo, differiscono radicalmente fra loro.

[1] Tav. 39, 1.
[2] Tav. 46, 2.
[3] Tav. 45, 2.
[4] Tutti sono del cimitero *ad duas lauros.*

Quegli che meglio si sbrigò del suo còmpito fu l'artista, al quale dobbiamo la più antica immagine del sacrifizio, nella cappella greca. [1] Abramo ivi costituisce il centro intorno al quale si dispone il gruppo. Egli tiene nella destra la spada sguainata per eseguire il comando di Dio, colla sinistra tocca le spalle di Isacco. Manca l'angelo. Noi dobbiamo concepire come già avvenuto l'intervento di Dio, poichè è già pronto l'animale pel sacrifizio. L'artista pose in particolare rilievo il montone, dipingendolo sopra una specie di base, a sinistra di Abramo. Dal lato destro, un po' lungi da Isacco si trova l'altare costruito da Abramo per l'olocausto, sul quale ardono le legna; poi viene una pendice molto scoscesa e nell'ultimo lembo alcuni alberi. Un simile pendio di monte noi dobbiamo immaginare nel lato opposto, ove la pittura in parte è distrutta o nascosta sotto la crosta stalattitica. Favorito dallo spazio, l'artista potè rappresentare non solo gli elementi dell'azione del sacrifizio, ma indicarne anche il teatro; manca solamente, come abbiamo accennato, l'angelo, ad introdurre il quale non si pensò neppure più tardi. In alcuni affreschi del IV secolo si rimediò a questa mancanza, introducendo nella composizione la « mano di Dio » [2].

Il sacrifizio d'Abramo fu trattato molto liberamente nella cappella dei sacramenti A 3. Abramo ed Isacco, riconoscibili per tali solo dal montone e dal fascio di legna, sono in atteggiamento tranquillo di oranti, manifestamente per ringraziare Iddio della grazia ricevuta [3]. Il carattere storico passa così del tutto in seconda linea: l'artista non vuole ridestare nell'osservatore altro ricordo che quello del sacrifizio; il simbolo soltanto deve parlare.

La pittura nel cubiculum V della catacomba di Priscilla [4] si appoggia alla narrazione biblica del fatto, ma invece dell'azione propria del sacrifizio, rappresenta la preparazione al medesimo. Isacco è ancora carico del fascio di legna, ed Abramo addita il montone posto daccanto all'altare: con questo gesto, secondo ogni apparenza, egli risponde all'interrogazione di Isacco, relativa all'animale pel sacrifizio che il pittore per prolessi ha aggiunto, affine di accennare all'esito meraviglioso del sacrifizio.

Nelle altre immagini, che in prevalenza appartengono al IV secolo, c'è un maggior ravvicinamento al concetto espresso nella scena della cappella greca. Però questo ravvicinamento consiste solo in ciò, che Abramo è sempre rappresentato colla spada sguainata, ossia nell'atto di compiere il sacrifizio. Isacco al contrario è rappresentato in varii modi: ora ginocchioni come per ricevere il colpo mortale, ora carico di legna in piedi accanto al padre. Il montone e l'altare mancano di rado in queste pitture [5].

[1] Wilpert, *Fractio*, Tav. X.
[2] Tavv. 139; 196; 201 e 222.
[3] Tav. 41, 2.
[4] Tav. 78, 2.
[5] Nella pittura riprodotta in tav. 216, 1 mancano montone e altare.

§ 26. Il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci.

Il simbolo eucaristico, la *miracolosa moltiplicazione dei pani e dei pesci,* o piuttosto *la refezione delle turbe* coi pani e pesci moltiplicati miracolosamente, subì grandi trasformazioni. La simbolica vide nella *refezione, un tipo della comunione.* [1] Gli artisti dovettero perciò rappresentare *una scena di banchetto,* e precisamente una, che si prestasse in qualche modo a raffigurare il pasto delle turbe. Sarebbe bastato, rigorosamente parlando, porre avanti ai convitati *pani* e *pesci* nel numero riferito dagli evangelisti. Ma poichè questo numero è differente, e pane e pesci [2] per giunta erano parte usuale di ogni pasto, così era necessario che gli artisti prendessero in aiuto un altro segno, per suscitare nell'osservatore colla rappresentazione del banchetto il ricordo della miracolosa refezione. Si prestavano in sommo grado per tale segno i *dodici* o *sette* canestri nei quali, secondo il racconto biblico, furono raccolti i pezzi di pane avanzati. I canestri uniti ai pani e pesci richiamavano immediatamente alla memoria la miracolosa moltiplicazione, e caratterizzavano tale banchetto per il banchetto biblico, di maniera che non era possibile alcun dubbio in proposito. Ma con ciò non si era fatto tutto, poichè doveva rappresentarsi, non l'avvenimento biblico come tale, ma nella sua qualità di *simbolo dell'eucaristia.* L'autore della fractio panis [3] raggiunse lo scopo in maniera mai più superata, accogliendo nella sua composizione il « presidente », che rompe il pane, ed il calice eucaristico, aggiungendo così al tipo due elementi principali dell'antitipo.

Un po' più complicata è la composizione nella cripta di Lucina, della quale del resto esistono ora solamente i canestri del pane ed i pesci; [4] qui l'artista ha dipinto nei cesti un bicchiere di vino rosso. I cesti quindi contengono le due specie eucaristiche.

Il *momento del miracolo* della moltiplicazione, che le due più antiche pitture presuppongono, nella cappella dei Sacramenti A 3 è oggetto di una speciale rappresentazione: [5] l'affresco mostra Cristo che benedice un pane ed un pesce posti sopra una tavola a tre piedi. Questa particolare concezione dell' immagine si spiega col suo significato figurato: essa è simbolo della *consacrazione.* Perciò non poteva mancare la tavola ad indicare l'*altare.* Nel campo vicino il medesimo artista dipinse, come tipo della comunione, la moltitudine che si sta cibando rappresentata da *sette uomini.* [6] Sulla tavola vi sono due pesci, e davanti, otto cesti di pane distribuiti simmetricamente. Queste scene di conviti si ripetono con poche varianti nei cubicoli A 6 e A 5; [7] di tale specie

[1] Cfr. sotto Capitolo XV.

[2] I pesci erano un cibo sì universale, che con ὄψον, (*cibo*) anzi tutto si intendevano *pesci,* come dice Plutarco, *Symp.*, 4, 4, 2: πολλῶν ὄντων ὄψων ἐκνενίκησεν ὁ ἰχθὺς μόνος ἢ μάλιστά γε ὄψον καλεῖσθαι. Questo valeva anche pei Romani. Cfr. Jahn, *Berichte der K. Sächs. Ges. der Wiss.*, 1861, pag. 351.

[3] Tav. 15, 1; Wilpert, *Fractio,* Tav. XIII-XIV.

[4] Tavv. 27, 1, e 28.

[5] Tav. 41, 1.

[6] Tav. 41, 3.

[7] Tav. 15, 2, e 41, 4.

dobbiamo pure immaginarci che fosse la pittura distrutta fra i due pesci e cesti nella cripta di Lucina.

Il grazioso gruppo della volta in A 2 costituisce un compendio delle due scene di A 3: tra sette cesti di pane sta la mensa-altare a tre piedi che porta due pani ed un pesce.[1] Una semplificazione maggiore del modello non era certo possibile; ma si vede anche come una rappresentazione di significato sì importante non abbia perduto nulla della sua chiarezza ed intelligibilità.

Dopochè nel III secolo gli artisti diedero a Cristo nell'atto di operar miracoli la verga, essi crearono una nuova forma del tipo eucaristico, rappresentando i sette cesti ripieni solo di pane, e Cristo accanto ad essi che tocca colla verga un canestro.[2] Senza dubbio questa forma di composizione fece risaltare più che le scene di convito, la divinità di Cristo, che opera il miracolo e nell'Eucaristia ne ripete del continuo uno maggiore. Essa inoltre era di gran lunga più semplice e più facile a dipingersi e forse specialmente per questo nel III e IV secolo essa soppiantò quasi del tutto le altre rappresentazioni. In confronto delle ingegnose creazioni anteriori difficilmente potrà dirsi che in ciò siavi del progresso.

Meglio riuscita e più giusta è l'ultima rappresentazione, che mostra il Salvatore nel momento in cui benedice i pesci e i pani presentatigli da due Apostoli.[3] Ma poichè essa ci allontana troppo dagli inizii dell'arte cristiana, ne riparleremo più tardi.[4]

§ 27. L'ADORAZIONE DEI MAGI.

La storia dei *Magi* raggiunge il suo culmine nell'adorazione del fanciullo divino miracolosamente rinvenuto. Tuttavia i pittori non scelsero come oggetto della composizione quest'atto, ma l'offerta dei doni che avvenne dipoi. È facile indovinarne la ragione. Conforme alle parole dell'Evangelo «i Magi si prostrarono a terra: e adorarono il fanciullo». Ora le tre figure stese a terra non avrebbero presentato un insieme artistico e messe una dopo l'altra avrebbero occupato troppo spazio. Tutti questi ostacoli furono superati scegliendo l'atto nel quale essi presentano i doni; i Magi offrono i loro doni, stando in piedi o camminando.[5] Concepito in tal guisa l'avvenimento, gli artisti lo semplificarono essenzialmente e facilitarono il loro cómpito. La scena adunque si limita ad una donna seduta con un bambino in grembo, e ad una figura tre volte ripetuta che presenta qualche cosa. Per l'uno e l'altro elemento della composizione si trovavano modelli in quantità nella vita quotidiana; era solo necessario vestire i Magi alla foggia propria degli Orientali.[6]

[1] Tav. 38.
[2] Tavv. 45 1; 54, 2; 68, 1; 74, 2, ecc.
[3] Tav. 237, 1.
[4] Cfr. sotto capitolo XV, § 86.
[5] Wilpert, *Fractio*, Tav. VII.
[6] Tav. 60; 116, 1; 143, 1; 212, ecc.

§ 28. Il Buon Pastore.

L'immagine del *Buon Pastore* che ha per fondamento, oltre la sua propria parabola, anche il racconto della pecora smarrita, è già bella e disegnata nella Sacra Scrittura: un pastore, che porta sulle spalle una pecora.[1] L'artista perciò nell'abbozzare il suo gruppo non aveva che da attenersi a questo modello della più grande semplicità. Per significare il gregge, al quale la pecora viene ricondotta, egli in modo analogo che per l'immagine di Daniele, dipinse il pastore fra due pecore. E siccome il pastore e le pecore, tanto ai pagani che ai cristiani offrivano lo stesso aspetto, così nell'arte pagana esistevano rappresentazioni più o meno somiglianti a quella del Buon Pastore. La somiglianza approssimativa, dalla quale alcuni scrittori cercarono dedurre una dipendenza dei pittori cristiani dall'arte pagana per questo tipo, era fortuita ed inevitabilmente necessaria; era cosa impossibile ad evitare, come la somiglianza delle *oranti velate*[2] colla *Pietas,* e pure le oranti non sono che riproduzioni di donne nell'atteggiamento della preghiera come era in uso presso i fedeli dei primi secoli.

§ 29. Le scene convivali.

Il modo con cui i Romani solevano stare a tavola,[3] alla fine della repubblica subì un gran cambiamento: da quel tempo i commensali si adagiarono sopra un *divano a semicerchio* (sigma, stibadium, accubitum) e non più su letti uniti ad angolo retto (lectus, κλίνη, triclinium), come s'era fatto fino allora; dal lato interno del sigma rivolto allo spettatore, correva in corrispondenza alla forma di esso il *cuscino* (pulvinus) comune a tutti i commensali, e che serviva per appoggiarvi il gomito sinistro; i cibi poi, se il banchetto non era tenuto all'aperto, erano posti sopra una *tavola rotonda a tre piedi* (mensae tripodes), dalla quale venivano presentati ai commensali su piatti dai servi della mensa (dapiferi); essi erano nel vero senso della parola *preparati per la bocca,* cioè divisi in piccoli bocconi, poichè in quei tempi di semplicità gli utensili per mangiare si limitavano alle cinque dita della mano destra, che i commensali avevano libera. Dai tempi di Augusto fino all'alto medio evo fu questo il metodo seguito nei conviti. Gli artisti delle catacombe, fedeli imitatori della realtà, ci rappresentano quasi sempre così questa scena; e da un'uniformità sì costante nel riprodurre simile scena naturale, segue che *le tre diverse specie di banchetti* esistenti nella pittura cimiteriale, si rassomigliano tra loro in quanto alla sostanza.

Quindi, sia che l'affresco rappresenti il *convito eucaristico,* sia il *celeste,* sia il *funebre,* sempre i commensali, ad eccezione di due casi, sono adagiati sul sigma,

[1] Luc. XV, 4 ss.

[2] L'orante più antica è quella della tav. 21, 2.

[3] Cfr. Marquardt, *Privatleben der Römer.* P. I, 289, ss.

cioè hanno una posizione media fra il giacere e lo star seduti, tenendo le gambe distese e la parte superiore del corpo più o meno eretta; in questa posizione si appoggiano col braccio sinistro sul cuscino per avere libera la destra a prendere le vivande e il bicchiere. Non ostante la quasi perfetta somiglianza, queste tre specie di conviti manifestano tuttavia certe particolarità, per le quali si distinguono gli uni dagli altri. Ce ne occuperemo più diffusamente, quando tratteremo delle singole rappresentazioni.

Gli *inservienti a tavola* appartenevano sì strettamente all'apparecchio d'un convito, che Prudenzio li introduce anche nel frugale pasto di Tobia:

Iam stantibus ille ministris
Cyathos et fercula liquit
Studioque accinctus humandi
Fleta dedit ossa sepulchro.[1]

Gli artisti delle catacombe, di regola hanno omesso questi inservienti nel solo pasto delle turbe, perchè si trattava più di una semplice refezione all'aperto che di un vero convito.

Essi mancano, del resto, soltanto in due scene del banchetto celeste, eseguite dallo stesso pittore. L'abito dei commensali corrisponde alla verità ed è la comoda tunica discinta (synthesis); le donne sono quasi sempre a capo scoperto; soltanto la donna della fractio panis, assistendo ad una funzione liturgica, porta il fazzoletto da testa. Da due relazioni di pubblici banchetti, tenuto l'uno in Treviri nel 384, l'altro ad Arles nel 461,[2] e che noi conosciamo, si apprende il metodo seguito dagli antichi nella *distribuzione dei posti* secondo il grado dei commensali.

Da queste relazioni risulta che i due posti migliori erano ai due angoli (cornua) dello stibadium, dei quali quello dell'ala destra, in cornu dextro, passava pel posto d'onore; il terzo seguiva a questo in cornu sinistro, poi veniva il quarto, ecc., così che l'ultimo trovavasi accanto al primo. Che gli artisti delle catacombe abbiano, almeno in parte, conservato quest'ordine, risulta da ciò, che nei banchetti ai quali partecipavano uomini e donne, il posto d'onore è sempre dato ad un uomo; parimenti nella scena della fractio panis il vescovo siede avanti all'*ala destra.* Il numero dei convitati non supera mai i sette; perciò non può applicarsi alle nostre rappresentazioni l'antico rimprovero « septem convivium, novem vero convicium ».

Come *vivanda* nelle pitture ben conservate del banchetto eucaristico e celeste appare sempre il pesce; negli affreschi, i quali rappresentano le turbe che mangiano nel deserto, è aggiunto di regola il pane ammucchiato in canestri. Non si può più fissare questo particolare per le tre scene di banchetti funebri; in due esiste, è vero, la tavola a tre piedi, ma il cibo, per la cattiva conservazione della pittura, è diven-

[1] *Cathem.*, 10, 37 ss. Migne, 59, 882.

[2] Sulp. Sev., *Vita S. Martini*, 20, 4 ed. Halm 129; Sidon. Apol., *Ep.*, 1, 11, 10 (*Monumenta Germaniae historica*, 8, 18).

tato affatto invisibile; nella terza invece, possiamo asserirlo con certezza, la tavola è vuota. Il *vino,* che formava una parte essenziale del pasto, eccettuata la fractio panis ed i due pesci nella cripta di Lucina, si trova solo negli affreschi del banchetto celeste e del funebre. Conforme all'uso comune a tutta l'antichità, il vino non si beveva schietto, ma *mescolato con acqua,* comunemente calda (calida, calda), reputata assai igienica, e che perciò nei banchetti era sempre a disposizione dei convitati. L'annacquamento del vino era tanto indispensabile che « miscere » ebbe il valore di « dare da bere ».

La *calda* si faceva porgere dal servo, come pure era ufficio dei servi l'annacquare il vino. Nei quattro quadri del banchetto celeste si vedono le *personificazioni della carità e della pace,* Agape ed Irene, che disimpegnano questo ufficio; e noi lo sappiamo dalle iscrizioni dipinte che possono leggersi al disopra delle pitture.[1]

§ 30. Giona.

Giona gettato in mare e vomitato dal pesce simboleggia il cristiano defunto, la cui anima Dio salverà dai lacci di Satana e dalla morte eterna come il profeta per intervento divino era rimasto salvo nel ventre del pesce.[2] Per rappresentare in pittura questo simbolismo occorrevano anzitutto due scene: cioè Giona *gittato dalla nave in mare,* ove il pesce lo inghiotte, e il *profeta rigettato dal pesce sulla spiaggia.* Ma siccome l'atto del rigetto poteva confondersi con l'ingoiamento, dovette aggiungersi una terza scena, la quale mostrasse il *profeta salvo ed in piena sicurezza.* A tale scopo era appropriatissimo il riposo sotto la pianta di zucca, alla cui ombra Giona godè momenti di gioia e di soddisfazione. Queste tre scene sono quelle che nei tempi più antichi furono dipinte sui sepolcri. Nella cripta di Lucina, ove, a quanto pare, per la prima volta gli artisti eseguirono il ciclo di Giona, ci è conservato soltanto il profeta che riposa sotto la zucca;[3] gli altri quadri furono distrutti. Nella cappella dei Sacramenti A 2 manca la scena di Giona gittato in mare, scena distrutta da un sepolcro scavato più tardi;[4] in A 3 ed A 6, al contrario, si sono conservate tutte e tre le scene, così che da esse possiamo immaginare la forma di quelle perdute.[5] Stando in tal modo le cose, ne segue che la « investigazione metodica » delle rappresentazioni di Giona da parte di alcuni dotti tedeschi, i quali nel profeta in riposo della cripta di Lucina credono di riconoscere « l'immagine originaria », « dalla quale si sarebbero poi a poco a poco svolte le altre scene »,[6] ha la sua radice in un errore; quei dotti ignorarono che nella cripta di Lucina originariamente furono dipinte tre scene, non una. Non è però colpa loro se questa unica scena superstite, riprodotta con inesattezza, ha dato origine ad altri errori.

[1] Cfr. sopra p. 31 e cap. XXI, § 118.
[2] Cfr. cap. XVIII, § 102.
[3] Tav. 26, 1.
[4] Tav. 38,
[5] Tav. 47, 2.
[6] Mitius, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums,* p. 12 (fasc. IV degli *Archaöl. Studien* di G. Ficker).

Nel Giona *gettato a mare* in A3[1] si vede una marina concepita con forme molto modeste; una nave a vela, visibile tutta intiera sulla superficie delle acque, porta a bordo, oltre il profeta, tre altre persone. Giona con la parte superiore del corpo si è piegato sulla sponda della nave e stende le mani avanti come per tuffarsi. La sua proposta: « pigliatemi e gettatemi in mare » (I, 12) sta per essere eseguita; il marinaio che è in mezzo si avanza di già verso Giona per prenderlo e gettarlo da bordo, mentre rivolge lo sguardo al pilota, che pare abbia impartito quell'ordine. La terza persona che sta nella parte posteriore della nave ha le mani aperte a modo delle oranti. L'atteggiamento della preghiera è forse fondata sul I, 14, ove si narra che gli uomini « invocavano il Signore ». Non lungi da Giona comparisce il mostro, esso pure visibile in tutta la sua lunghezza, ad illustrazione delle parole: « ed il Signore fece venire un gran pesce perchè inghiottisse Giona ».

In questa rappresentazione della prima scena dunque, gli artisti si sono completamente attenuti al testo sacro. Il pesce per prolessi fu ammesso nella composizione, particolarità già riscontrata in altra scena.

L'immagine or ora descritta fu copiata alla fine del II secolo con alcune varianti nella cappella dei Sacramenti A6.[2] La differenza principale sta in questo, che Giona ha già ricevuto la spinta fatale e precipita dalla nave nei flutti, ove lo attende il mostro marino. Nelle altre rappresentazioni di questa scena, delle quali la più antica è ancora del secolo II, essa è trattata con maggior libertà in quanto che l'atto del gettito è riunito con quello dell'ingoiamento; gli uomini hanno già preso Giona per le gambe e lo scagliano a capo fitto nelle fauci del pesce.[3] In processo di tempo l'immagine ebbe comunemente questa forma, e certo non poteva essere concepita in modo più preciso. — La nave, salvo una eccezione, porta a bordo *soltanto uomini,* che, come Giona, sono sempre *nudi,*[4] così che la nudità forma un segno caratteristico delle rappresentazioni di Giona. I pittori in questo seguivano la tradizione classica, secondo la quale i marinai e i pescatori erano o completamente nudi o coperti solo col perizoma; tanto più che anche la Sacra Scrittura ripetutamente ed espressamente ci presenta senza abiti gli apostoli nell'esercizio del loro mestiere di pescatori. Il numero delle persone della ciurma, a partire dal III secolo, si limita per lo più a due. Il « gran pesce » è una di quelle figure chimeriche che da tempo remotissimo erano entrate nel dominio dell'arte; esso, se dobbiamo credere all'autore dei bassorilievi nell'arco di Tito, figurava nella base del candelabro eptalicno del tempio di Gerusalemme; in ogni modo è un particolare ben noto della pittura murale campana, anzi di tutta l'arte antica romana. Nella sua parte anteriore ha forma di drago; muso aguzzo e barbuto, orecchie diritte, collo lungo e stretto, petto e zampe anteriori di cavallo

[1] De Rossi, *R. S.,* II, tav. XVI; Garrucci, *Storia,* II, tav. 6, 2.

[2] Tav. 47, 2.

[3] Tav. 45, 2.

[4] La « eccezione » constatata da alcuni dotti in un affresco della cripta dei fornai nella catacomba di Domitilla, nella quale il nocchiero sarebbe vestito di tunica e berretto frigio, deve la sua sussistenza ad uno sbaglio del copista di Bosio (*R. S.,* p. 225); la pittura originale lo mostra nudo.

marino, corpo lungo che va gradatamente rimpicciolendosi verso la pinna caudale, ed è tutto attorcigliato a guisa di serpente. Non a caso, ma di proposito si diede tal forma mostruosa al pesce, preso per simbolo della morte, e ben presto anche del « dragone infernale ». Esso era pe' cristiani un essere ostile, il quale potevasi rappresentare soltanto sotto sembianze mostruose, e in pari tempo costituiva *un particolare essenziale della composizione;* perciò non doveva mancare in nessuna rappresentazione: dove manca, possiamo dire *a priori* che non si ha da fare con immagini di Giona. [1]

Per solito il cetaceo nuota alla superficie delle acque; di rado sporge dalle onde solo col capo e col collo. [2] Come furono dipinte sui sepolcri rappresentazioni isolate del buon Pastore o delle stagioni, così avvenne anche del pesce. Lo vediamo isolato nella cripta di Lucina, nel cubicolo di fronte alla cripta papale nella catacomba di San Callisto, nell'alto cubicolo del primo piano della scala principale in Santa Domitilla e nella cappella sotto il grande lucernario della medesima catacomba. [3] Quest' ultimo affresco è il più antico esempio finora conosciuto del mostro nell'arte cimiteriale, poichè è della fine del I secolo.

La scena del *rigetto e salvamento del profeta,* che doveva illustrare le parole: « e il Signore comandò al pesce, ed esso vomitò Giona sulla spiaggia » (II, 11), era di natura sua molto semplice, e per questo la composizione si limita ad un po' di mare, sulla cui superficie nuota il mostro marino, e a Giona che per metà sporge dalle fauci del medesimo. Dio non è accennato in alcuna guisa. Anche la spiaggia salvatrice, verso la quale il profeta tende le braccia, assai spesso deve esser supplita dall'osservatore; più di rado è rappresentata da una lingua di terra; ed una volta, nella cappella dei Sacramenti A 3, ove il pittore disponeva di molto spazio, da un edificio a foggia di torre, munito d'ingresso. [4]

Il *terzo quadro* è altrettanto semplice; esso mostra *Giona che riposa o dorme sotto la zucca.* Ne abbiamo il più antico esempio nella cripta di Lucina. [5] Giona, disteso in una posizione molto naturale, guarda sonnacchioso dinanzi a sè. La pianta che lo protegge dal sole si avviticchia ad una pergola semplicissima composta di pertiche e assicelle, la quale forma sopra di lui un tetto; [6] essa porta dei frutti che sembrano citriuoli; è quindi una specie di zucca bislunga. [7] È appena necessario rammentare che gli artisti tolsero i tipi di simili pergole dalle vigne, ove si vedono anche ai dì nostri.

Essendo il ciclo di Giona divenuto per un uso di secoli abbastanza noto, le scene che lo componevano furono talvolta ridotte a due sole e dipinte anche separate.

[1] P. e. il quadro della nave nella tempesta (Tavola 39, 2) rappresentato nel cubicolo dei sacramenti A 2 nel cimitero di S. Callisto.

[2] Tavv. 61; 69 e 109, 3.

[3] Tavv. 37; 85, 2, e 11, 1.

[4] Tav. 26, 2.

[5] Tav. 26, 1.

[6] Nelle copie pubblicate dal de Rossi (*R. S.*, I, tav. IX) e Garrucci (*Storia*, II, tav. 2, 2) manca la pergola.

[7] Quindi San Girolamo nella nota controversia con Sant'Agostino, sulla qualità della pianta sotto la quale si riposò Giona, si appellò a torto alle pitture cimiteriali per giustificare la sostituzione da lui fatta della parola *zucca*, contenuta nella versione dei LXX, coll'altra *edera*.

Di quest'ultimo caso troviamo una volta un esempio nel profeta lanciato in mare, un'altra nel pesce che lo rigetta, più spesso in Giona che riposa.[1]

A partire dal III secolo si aggiunsero altre scene, ad esempio: Giona molestato dal sole, o adirato, o meditabondo sotto la pergola. Spesso una di queste scene fu aggiunta al ciclo già esistente, solo per *ragioni locali di estetica;* poichè quattro pitture, sopratutto in un soffitto, si raggruppano assai bene intorno ad un quadro principale. Sopra nove casi conosciuti,[2] sette volte le quattro scene di Giona furono così rappresentate, ed una volta, nella cripta dei fornai alla catacomba di Domitilla, esse ornano i quattro arcosoli del cubicolo. Da ciò deduciamo che il simbolismo non s'è per nulla cambiato con l'allargarsi del ciclo. S'accorda con questo anche il fatto, che la scultura dei sarcofagi, la quale non aveva a fare con quelle ragioni di luogo, ha accolto soltanto le tre scene primitive.

Verso la metà del III secolo il ciclo originario fu semplificato in modo, che il primo quadro mostra, non già la scena della nave, ma soltanto il *mostro che inghiotte Giona.* Questo cambiamento finora si ritrova soltanto nella catacomba ad duas lauros, in quattro o cinque volte appartenenti alla stessa famiglia di artisti.[3]

§ 31. Tobia.

La tendenza alla semplicità laconica fu alquanto esagerata, a spese della chiarezza, nella scena di *Tobia.* Egli, nell'affresco di Santa Domitilla ora distrutto, e che era il più antico, fu rappresentato come un adolescente nudo, il quale portava nella sinistra un lungo bastone e nella destra un pesce. Se in ogni altro luogo egli fosse stato rappresentato isolatamente in questa guisa, tutti lo avrebbero preso per un semplice pescatore, ma nel nostro caso simile interpretazione deve escludersi, perchè tutte e quattro le immagini dell'arcosolio rappresentano soggetti biblici.[4] Lo stesso vale anche per le altre rappresentazioni di Tobia. La loro grande somiglianza con quelle di semplici pescatori, fece sì che i pittori molto di rado le usassero sui sepolcri; in tutto ne conosciamo fino ad ora tre soli esempi. Come nell'immagine distrutta, così anche nelle altre due esistenti, Tobia si riconosce dal pesce preso.[5]

§ 32. Giobbe.

Anche la rappresentazione di *Giobbe* fu molto parca. Il grande paziente nelle più antiche pitture, delle quali però nessuna è anteriore al III secolo, appare come un gio-

[1] Tavv. 226, 2; 82, 2; 89, 2; 171; 205, ecc.
[2] Tavv. 61; 96; 100; 210; 221; 233 e Bosio, *R. S.*, p. 279; Garrucci, *Storia*, II, tav. 35, 2.
[3] Tavv. 67; 104; 113 e 130 s.
[4] Bosio, *R. S.*, p. 243; Garrucci, *Storia*, II, tav. 27.
[5] Tavv. 164, 2 212.

vane vestito di corta tunica, che siede meditabondo e dolente.[1] La «lebbra» e il «letamaio» (II, 8) non sono in alcun modo accennati; anzi talora Giobbe siede su di uno sgabello.[2] Se gli archeologi hanno trovato la giusta spiegazione di questa scena, lo debbono unicamente alle sculture dei sarcofagi del IV secolo, nei quali è rappresentato il momento caratteristico, in cui la moglie con un bastone porge a Giobbe una focaccia rotonda, turandosi il naso con un lembo della palla.

Non ostante queste sculture, da certi scrittori furono sollevate delle difficoltà contro l'identificazione di Giobbe nella pittura. Ma un affresco del IV secolo, scoperto or sono pochi anni ai Santi Pietro e Marcellino, nel quale si vede la donna porgere da lungi la focaccia al giovane, ha dissipato ogni dubbio.[3] In tal modo, una pittura di epoca più tarda ha gittato luce che non lascia più dubitare dell'interpretazione di immagini analoghe anteriori, che da taluno si volevano porre in dubbio.

§ 33. La guarigione del cieco.

Negli affreschi della *guarigione del cieco* avvenne il contrario di quanto abbiamo constatato or ora per Giobbe, cioè la chiarezza della composizione andò oscurandosi col tempo. Nella più antica, in Santa Domitilla,[4] si vede Cristo, nel momento in cui, secondo il racconto biblico, tocca con la destra gli occhi del cieco inginocchiato. In simil modo si svolge la scena nel cubicolo 54 della catacomba ad duas lauros.[5] Nel vicino cubicolo 53, ove questa pittura fu ripetuta, Cristo non tocca gli occhi, ma il capo del cieco.[6] Sebbene questo cambiamento pecchi di inesattezza, pure fu quello adottato nei tempi posteriori.

§ 34. Il vaticinio d'Isaia.

Come già facemmo rilevare,[7] il simbolismo permetteva agli artisti delle libertà nel rappresentare alcune scene bibliche, libertà che essi non avrebbero avuto, se la loro missione fosse stata quella di illustrare con pitture gli avvenimenti biblici come tali.

Libertà artistiche sono, per esempio, l'edificio sepolcrale di Lazzaro, il pesce chimerico di Giona, la mensa-altare a tre piedi, sulla quale Cristo opera la miracolosa moltiplicazione dei pani e dei pesci, ecc. Si può constatare questa stessa libertà allorchè gli artisti, cosa del resto che capita di rado, hanno accolto nelle composizioni figure che storicamente non vi appartengono. Così noi vediamo una volta la colomba col ramo di olivo al disopra dei tre fanciulli e due volte nel sacrifizio di Abramo.[8]

[1] Tav. 56.
[2] Tav. 226.
[3] Tav. 147.
[4] Bosio, *R. S.*, p. 249; Garrucci, *Storia*, II, tav. 29, 3.
[5] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I-IV.
[6] Tav. 68, 3.
[7] V. sopra p. 37.
[8] Tavv. 78, 1; 201, 1 e 3.

Ancor più degne di nota sono due pitture in San Callisto, nelle quali la defunta sta accanto al miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, e precisamente come orante nella cappella dei Sacramenti A 3,[1] e come supplicante nell'arcosolio della Madonna.[2]

In queste due ultime scene, figure ed azioni separate fra loro di tempo e di luogo, furono riunite in un solo quadro, in cui ad ogni figura fu data la posizione corrispondente all'azione del momento.

Secondo questo medesimo principio fu creata la celebre pittura della predizione fatta da Isaia, della nascita del Salvatore da una vergine.[3] Occorreva prima di tutto la figura di un *profeta* nell'atto di pronunciare il vaticinio: « ecco, una vergine concepirà » ecc. L'artista, per riuscire nell'intento, dipinse un uomo vestito del *pallio filosofico,* che nella sinistra tiene un rotolo scritto e con la destra *addita* qualcosa; gesto che probabilmente è una rappresentazione della parola iniziale « ecco! »

Occorrevano poi, per illustrare il compimento della profezia, le figure della *Vergine* e del *Messia,* che doveva dipingersi bambino in grembo alla madre. Ed il pittore eseguì questo gruppo a lato del profeta, in modo, che l'indice di lui è diretto verso il capo della Vergine. Ma con ciò l'artista non aveva finito la sua composizione. Isaia ha ripetutamente esaltato la *luce* che scenderebbe su Gerusalemme alla venuta del Messia, per dissipare le tenebre spirituali e illuminare i popoli.[4] Per dare risalto anche a questo particolare, l'artista pose in alto una *stella;* forse egli l'avrebbe dipinta sul capo della Vergine col Bambino, se non ne fosse stato impedito dai rami dell'albero preesistente. È superfluo aggiungere che anche qui difficilmente il pittore avrebbe potuto compiere in modo più conciso ed eccellente il suo lavoro.

§ 35. Le rappresentazioni del giudizio.

Il principio di riunire azioni, diverse di tempo e di spazio, in una sola composizione, si verifica anche nelle numerose scene del *giudizio.*[5] Cristo per lo più è rappresentato nel momento, che nella sua qualità di giudice, siede sulla cattedra e pronuncia la sentenza, elevando la destra in atto di parlare; i Santi ci si presentano quali avvocati che raccomandano i defunti, per ottenere loro un giudizio favorevole, e i defunti per lo più sono considerati come partecipi della beatitudine, essendo atteggiati ad oranti. La principale composizione di questa categoria è la pittura della volta nel cimitero della Nunziatella (Tav. 75).

[1] Tav. 41, 1.
[2] Tav. 144, 2.
[3] Tavv. 21, 1, e 22.
[4] In tre affreschi tardi (tav. 166, 2; 172, 2) la stella apparisce fra i Magi e la Vergine.
[5] Cfr. cap. XIX.

Gli esempi citati bastino per darci un'idea chiara dell'origine ed essenza delle rappresentazioni di soggetti specificamente cristiani. In tutti si manifesta la cura imposta dal simbolismo all'artista, di escludere rigorosamente tutto ciò che non avesse scopo simbolico, e di limitarsi a quanto fosse assolutamente necessario per l'intelligenza dell'oggetto rappresentato. « Le immagini offrono ai nostri occhi soltanto il nócciolo del fatto ».[1] Come il teologo si serviva del linguaggio allora in uso per esprimere le dottrine nuove del cristianesimo, e come i poeti cristiani attingevano abbondantemente dai classici antichi, così anche i pittori nell'abbozzare le loro composizioni utilizzavano quanto avevano imparato nella scuola classica, ma solo per tre scene presero da lei un elemento (Giona, Lazzaro e Noè). Non può quindi in verun mòdo parlarsi d'influsso diretto dell'arte pagana sull'origine delle rappresentazioni sacre: *esse vanno considerate come creazioni indipendenti dell'arte cristiana.*[2]

Dopo che gli artisti si furono trovati in possesso di un assortimento di scene, fu cosa facile crearne di nuove, col modificare più o meno sensibilmente ciò che possedevano, col tralasciare un elemento, o col mutare o unire figure che in origine erano indipendenti fra loro. Così, per esempio, a convertire la scena del giudizio in quella di *Cristo insegnante,*[3] si omisero i defunti; e per cambiare quella della moltiplicazione dei pani nel *miracolo delle nozze di Cana,* non si fece altro che sostituire delle anfore ai dei cesti di pane;[4] un convito coll'aggiunta del miracolo della conversione dell'acqua in vino, divenne la scena delle *nozze di Cana;*[5] e l'unica differenza che corre tra la *guarigione del cieco nato* e quella del *lebbroso*[6] consiste in ciò, che nella prima, Cristo *tocca* con la destra gli occhi e il capo dell'infermo; mentre nella seconda la mano è sollevata col gesto proprio di chi parla. Grande somiglianza corre pure tra gli affreschi che ritraggono *Susanna sorpresa dai vecchioni,* e *un defunto in mezzo a Santi.* A questa somiglianza si deve forse attribuire, se le due rappresentazioni in confronto della loro importanza ricorrono troppo di rado nell'antica pittura cimiteriale cristiana. Ad impedire possibili equivoci, gli artisti evitarono per principio il dipingere delle *madri comuni col bambino nel loro grembo: questa forma era esclusivamente riservata alla beata Vergine col divino Infante.* Perciò se gli artisti volevano rappresentare una madre e suo figlio, li dipingevano *sempre l'uno accanto all'altra.*[7]

Data la grande somiglianza di alcune scene, e specialmente la tendenza simbolica dell'arte cristiana antica, la chiarezza esigeva che non si introducessero cam-

[1] Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte,* II, pag. 6 (4 ed.).

[2] Sono semplicemente da leggersi con compassione i tentativi fatti dai dilettanti, per ricondurre a tipi classici alcune rappresentazioni (per esempio la Epifania a scena del culto cibelico, il sacrifizio di Abramo a quello d'Ifigenia, Giona ad Endimione, ecc.); essi non meritano seria considerazione.

[3] Tavv. 126, 148, 177 e 193.

[4] Tavv. 57 e 186, 1.

[5] Tav. 57.

[6] Tav. 74, 2.

[7] Tavv. 21, 2; 90, 2; 212 e 243, 2. Vedi anche il Bosio, *R. S.* p. 279.

biamenti *essenziali* nella composizione già creata ed accolta; era sopra tutto necessario presentare le figure negli abiti propri della loro condizione e del loro paese. E infatti, dovunque, la massima parte delle rappresentazioni di un medesimo soggetto si ripete in maniera identica o affine. Solo nel IV secolo alcune scene si allargano accogliendo figure secondarie; per esempio la figura di un giudeo che si disseta alle acque miracolose sgorgate dalla rupe, della donna con Giobbe, e del ministro che attizza il fuoco nel quadro dei fanciulli nella fornace: è un ampliamento che non altera l'essenza della composizione. La pittura cimiteriale dunque accettò forme fisse ed immutabili, e queste furono consacrate dalla costante tradizione. Aggiungiamo ancora che alcuni affreschi, ad esempio gli eucaristici più antichi, la nave della chiesa nella tempesta e quello del giudizio, anzi tutto il ciclo, dimostrano nel loro nascere e svolgersi una sapienza ed un sentimento teologico, che difficilmente si può supporre in semplici pittori. È quindi necessario ammettere la cooperazione diretta dei presidenti e dottori ecclesiastici.

La stabile uniformità delle singole rappresentazioni permette di concludere che ab antico esistessero dei *fogli-modelli,* sopra i quali dovevano regolarsi i pittori delle catacombe e che poi furono accolti anche fuori di Roma.[1] Essa mostra ancora come l'autorità ecclesiastica sorvegliasse fino ad un un certo punto l'esercizio della pittura cimiteriale. Poichè, se i pittori fossero stati abbandonati a loro stessi, l'indole individuale di ciascheduno si sarebbe certo rivelata in qualche modo e non sarebbe stato possibile l'adottare così universalmente quelle composizioni. La vigilanza era tanto più facile ad esercitarsi, in quanto che i pittori delle catacombe appartenevano alla corporazione dei fossori.[2] Si comprende di leggieri, che essa era più necessaria negli inizi dell'arte cristiana e andò diminuendo col tempo, nella stessa misura che la tradizione pure andava trasformandosi in legge.

I fogli-modelli contenevano senza dubbio le più indispensabili prescrizioni sul modo, col quale gli artisti dovevano dipingere, per esempio, Cristo, Maria, i Santi, i semplici defunti, ecc. Una simile prescrizione serve di base alle figure della Beata Vergine col Bambino Gesù, già da noi ricordate; altre risulteranno nel corso delle nostre investigazioni. Noi dobbiamo inoltre ammettere che le singole composizioni circolassero munite di una breve spiegazione. Come difatti si sarebbe potuto riconoscere Tobia in un pescatore nudo, e il grande paziente Giobbe in un giovane afflitto, se non fossero stati indicati come tali da una leggenda esplicativa?

Conforme al loro laconismo le pitture erano comunemente eseguite sullo stucco *senza alcun accenno alla località.* Poche sono le eccezioni a questa regola, e fra esse meritano di essere ricordate soltanto il sacrifizio di Abramo e Daniele nella fossa dei leoni, tra gli affreschi della cappella greca; in quello fu figurato il monte, in questo il castello reale col recinto dei leoni, quest'ultimo mediante un graticcio

[1] Le pitture della prima metà del IV secolo, conservate nell'ipogeo dei Sincretisti sulla via Appia lasciano supporre che anche i loro autori fossero in possesso di tali fogli-modelli cristiani (cfr. su ciò qui sotto nei cap. IX e XIX).

[2] Cfr. § 125.

ora pressochè distrutto.[1] Quasi mai si trovano eseguite delle prospettive coi loro sfondi; le figure *stanno una accanto all'altra come fossero in rilievo;* di rado sono dipinte l'una avanti l'altra in modo da coprirsi parzialmente.[2] Il pittore non affronta mai le difficoltà, ma sa scansarle abilmente. Nè mai, come si praticò nell'arte classica, la scena serviva di *ornamento* ad un paesaggio. Anche nelle pitture del Buon Pastore, che di loro natura dovevano essere trattate a paesaggio, gli artisti solevano limitarsi ad accennare il pascolo del gregge tutto al più con alberetti o cespugli e un po' di prato. Fa eccezione l'affresco riprodotto nelle tavv. 121 s, ove lo sfondo consiste in quattro monti sparsi di varie piante; quest'eccezione è insieme uno dei pochi notevoli esempi di una scena d' indole sacra con *sfondo chiuso.* Appena si trova traccia del cielo, cioè dell'*atmosfera*, che nelle pitture moderne talora è la cosa principale.[3]

Come le composizioni, così anche i singoli componenti sono semplici. Per lo più gli artisti non si occuparono di una più accurata esecuzione per dare ai visi delle figure un'espressione corrispondente alle varie azioni.[4] Ciò sarebbe stato difficile ed avrebbe richiesto un tempo maggiore di quello concesso loro dalla tecnica dell'affresco, e inoltre non ne valeva la pena, data la poca luce dell'ambiente. Di più, le teste, specie nei tre primi secoli, si facevano comunemente troppo piccole; e da ciò la ragione precipua per cui gli artisti furono paghi di attenersi ai mezzi e modi che più speditamente potevano condurli alla mèta, cioè ai *gesti.*[5]

Sebbene per la sua indole simbolica la composizione cristiana antica avesse per conseguenza necessaria un'estrema semplicità e limitazione, tuttavia i pittori raggrupparono artisticamente quanto accoglievano nelle loro composizioni. In ciò essi attendevano sopra tutto a non offendere in alcun modo le leggi della *simmetria.* Si sa quanto premurosi fossero gli artisti classici nell'osservare le esigenze della simmetria; i cristiani in questo non furono da meno di loro. Ne sono prova anche le opere di quel tempo, in cui l'arte era in completa decadenza. Fu solo il riguardo alla simmetria, che fece rappresentare Daniele fra due leoni e il Buon Pastore fra due, quattro, sei od otto pecore; che fece ripetere due volte la figura del defunto o la colomba sopra l'arca noetica, anzi scene intiere.[6] Per lo stesso motivo si vedono defunti ricevuti in paradiso da due Santi, viene sacrificato il numero trino tradizionale dei Magi e ridotto a pari ogni qual volta la Madonna col Bambino segga in mezzo.[7] Ad eccezione di due o tre casi [8] la legge della simmetria fu osservata sì costantemente, che una copia pubblicata dal d'Agincourt, nella quale il Buon Pastore sta fra due pecore e una capra, suscitò in me il primo sospetto sulla genuinità di questa copia, sospetto purtroppo fondato.[9] Devesi pure alla simmetria, se alcune pitture molto danneggiate

[1] Wilpert, *Fractio*, Tav. IX s.

[2] Tav. 51, 1; *Fractio*, Tav. IV.

[3] Questo tuttavia non impedì agli antichi copisti del Bosio di indicare frequentemente nei loro disegni il cielo per mezzo di nubi.

[4] Formano eccezione alcune poche oranti.

[5] Cfr. più sotto cap. VI.

[6] Tav. 178, 3; 205 s.

[7] Tavv. 60, e 116, 1.

[8] Tavv. 146, 3; 151.

[9] S. d'Agincourt: *Storia*, VI, Tav. VII, 1 (riprodotta dal Garrucci: *Storia*, II, Tav. 79, 1.

possono ricostruirsi completamente con ogni sicurezza. Nella fig. 3 noi offriamo la ricostruzione della pittura di una volta riprodotta a tav. 75, gran parte della quale è perita insieme allo stucco:[1] essa ci mette sott'occhio Cristo giudice, Santi avvocati e defunti fra gli eletti.

La legge della *corrispondenza*, scoperta nell'arte antica, secondo la quale alcune scene si contrapponevano, non per il loro contenuto, ma solo per la somiglianza

Fig. 3.

esterna della composizione, da alcuni dotti si volle applicare in tutta la sua estensione anche alla pittura delle catacombe; ma invece bisogna in ciò procedere con molta circospezione, poichè anche nei casi, in cui i gruppi si corrispondono per somiglianza di forma, esiste sempre fra di essi un nesso logico mediato, sebbene non sempre ne esista uno immediato.

[1] Cfr. anche Tav. 161, ove le parti supplite sono maggiori che nella Fig. 3.

SGUARDO RETROSPETTIVO.

Noi abbiamo visto come gli elementi puramente decorativi, tolti dalla pittura murale greco-romana nel I secolo, siano più numerosi che le composizioni sacre, le quali sono creazioni indipendenti dei pittori cristiani.

Questa condizione di cose è naturalissima, poichè appunto i primi pittori, per mancanza di arte propria, che doveva formarsi di sana pianta, erano costretti a chiamare in aiuto l'arte classica. Perciò le loro opere debbono contenere moltissime reminiscenze di questa. Una tale esigenza cambia col principiare del II secolo, in cui predominano i soggetti sacri, mentre le forme decorative vanno perdendo terreno e sono subordinate a quelli come decorazione. Esse perdurano in tale nuovo stato fino al IV secolo avanzato e sono usate frequentemente; ed in ciò si ha una prova che gli artisti nell'eseguire le commissioni, non ostante la sorveglianza dell'autorità ecclesiastica, seguitarono ad avere sempre una certa libertà e indipendenza. Poichè se è inverosimile che il committente determinasse fino nei minimi particolari la decorazione dei sepolcri, così pure è naturale ed ovvia l'ipotesi che egli specificasse soltanto le rappresentazioni sacre nella loro successione logica, e ne lasciasse l'assetto artistico al pittore. Per esempio, nel ricco ciclo di pitture ordinato per la cappella greca, i tre vasi senza significato e la testa ornamentale[1] certamente non vi erano compresi; essi piuttosto sono un'aggiunta dell'artista, al quale, dopo aver distribuiti i soggetti sacri, erano avanzati quattro piccoli spazi insufficienti per una composizione maggiore. In simili casi, che nella decorazione di cubicoli potevano capitare spesso, si ricorreva al ricco tesoro dell'ornamentazione classica, la quale offriva in quantità soggetti fatti apposta per colmare simili lacune.

Del resto il còmpito dell'artista non finisce coll'eseguire sulla parete, nell'ordine indicato, le pitture comandategli; molto dipende dalla distribuzione artistica dello spazio, che contribuisce all'effetto complessivo della decorazione. Quanta perizia avessero in tal materia i pittori delle catacombe, ci è attestato dal maggior numero delle pitture di volte; quando anche i particolari presentino difetti ed imperfezioni, il complesso fa sempre un'impressione gradevole all'osservatore. Per ottenerla, gli artisti, come mostreremo più innanzi, talora cambiarono la successione logica delle scene,[2] o, divisi dei gruppi nei loro elementi, li eseguirono separati. Quest'ultima cosa avvenne, per esempio, in alcune rappresentazioni del giudizio, dove Cristo fu dipinto coi Santi nella lunetta dell'arcosolio e i defunti nell'arco (o viceversa); avvenne inoltre tre volte in quella del peccato dei nostri progenitori,[3] ed una volta nel colloquio al pozzo di Giacobbe;[4] questo fu diviso nei suoi elementi dal miracolo della moltiplicazione dei pani, quello, da Giona che riposa e dal paralitico. Dalla stessa idea di riempire con

[1] Tav. 13 e la mia *Fractio,* Tav. VI.
[2] V. cap. X.
[3] Tavv. 70, 2, e 116, 2.
[4] Tav. 54, 2.

gusto artistico lo spazio, fu guidato anche il pittore della decorazione della lunetta riprodotta nella tav. 106, ove egli pose la figura di Daniele fra due scene di Giona, e l'altro della scena della vestizione in S. Priscilla, in cui l'orante divide i due gruppi che avrebbero dovuto essere uniti. Finalmente merita di essere ricordata anche la pittura dei Santi Marco e Marcelliano, i quali si accingono a salire la scala del cielo, che conduce al Salvatore. Questa composizione fu eseguita in tre spazi connessi fra loro in maniera, che Cristo si trova in quello di mezzo, i Santi con la scala, rispettivamente in uno dei laterali. [1]

Lo scopo simbolico prevalente nelle scene bibliche, indusse alcuni artisti a varcare talora i limiti della natura, per creare cose nuove e svariate. Io non alludo già a qualche fatto forse casuale e conseguenza di distrazione nel pittore; ma a quelli che spesso, anzi costantemente, ricorrono presso l'una o l'altra famiglia di artisti. Così, per esempio, vedonsi rappresentate talvolta pecore con corna caprine e colombe variopinte, cosa quant'altra mai lontana dalla realtà: in questi casi gli animali appariscono soltanto come simboli, non nel loro essere zoologico; perciò poco importava ai pittori la fedele imitazione della natura. In ugual modo si spiega la mancanza assai frequente di proporzione in alcune parti; tali sbagli ci offrono, per esempio, gli alberelli nelle rappresentazioni del Buon Pastore, l' «arca» sì piccola, che il solo Noè vi trova appena posto, inoltre i marinai giganteschi nella piccolissima nave di Giona e le due piccole oranti accanto alla figura colossale del Buon Pastore nell'affresco di S. Domitilla. [2] In quest'ultimo caso però la sproporzione può anche essere stata causata dall'idea, che riuniva nel Buon Pastore il concetto di una grandezza corporale sovrumana.

Trattando dell'origine delle pitture di contenuto specificamente cristiano, vedemmo come alcune composizioni del I e II secolo, riuscirono subito tanto perfette, che gli artisti le ripetevano senza cambiamenti di sorta. Così avvenne, per citare gli esempi più frequenti, con le immagini del Buon Pastore, dell'arca di Noè, di Daniele, del miracolo operato da Mosè nel deserto, dei tre fanciulli e del paralitico. Al contrario quelle di Giona e di Lazzaro subirono dei cambiamenti, finchè al declinare del II secolo non fu creata una forma di composizione, incapace di essere ulteriormente semplificata.

Le stesse osservazioni si possono fare per le composizioni del III secolo. Anche alcune di queste dovevano subire maggiori o minori cambiamenti, rimanendo altre stereotipe. Da ciò segue: 1° che i fogli-modelli non sorsero tutto d'un tratto per ogni rappresentazione sacra, ma che si formarono gradatamente; 2° che in caso di bisogno essi erano capaci di ulteriori correzioni e in processo di tempo crebbero sempre di numero. Se abbiamo già sopra rilevato che assai presto esisterono fogli-modelli di tali composizioni, ciò va inteso con queste clausole e nel senso qui spiegato.

Per progredire sempre più nella conoscenza delle pitture cimiteriali, e specialmente per assicurare una solida base all'interpretazione dei soggetti rappresentati, noi dob-

[1] Tavv. 153, 2; 214 s.

[2] Tav. 190.

biamo far seguire alle discussioni fatte fin qui, le necessarie *indagini dei particolari.* Cominciamo dalla cosa principale, *l'abito;* appresso tratteremo dell'acconciatura della *barba* e dei *capelli,* indi della *questione dei ritratti* e finalmente dei *gesti,* in cui ci si mostrano le figure negli affreschi. Per maggior chiarezza abbiamo dedicato uno speciale capitolo ad ognuno di questi studi.

CAPITOLO TERZO.

Il vestiario nelle pitture delle Catacombe.[1]

Il taglio e la guarnizione degli abiti che si vedono negli affreschi delle catacombe, furono fino ai dì nostri presi troppo poco in considerazione dagli archeologi e furono anche diversamente e male intesi. Questo inconveniente si spiega in gran parte coll' inesattezza delle copie. Le tavole della *Roma sotterranea* del Bosio, come è naturale, contengono il maggior numero di errori ed i più grossolani. Ivi troviamo talora abiti affatto moderni, per esempio, una volta l'abbigliamento da cardinale, due volte una tunica col colletto e spesso uno scialle sul capo, spalle e braccia. Grandi trasformazioni subì specialmente la dalmatica, munita di larghe o corte maniche, la quale dagli antichi copisti fu convertita in una penula simile ad una pianeta gotica o in una tunica col già ricordato scialle. A questa metamorfosi soggiacque la Madonna « ostriana » per parte anche di copisti moderni, tanto che un archeologo potè giustamente parlare di « vestiario moderno ».[2] Al contrario si trova una volta che la tunica ed il pallio degli Apostoli furono trasformati in una dalmatica con larghe maniche.[3] Date tali circostanze, ne seguiva naturalmente che i pittori nel vestire le loro figure procedessero a capriccio e senza regola. Fu conseguenza inevitabile che gli illustratori degli affreschi rimanessero privi di un aiuto preziosissimo, e che così, per esempio, confondessero facilmente figure di semplici fedeli con quelle di santi, e viceversa; il Garrucci anzi arrivò al punto da ravvisare in un soldato, San Giovanni Battista, e trovò chi convenne con lui. Gli antichi pittori non sono colpevoli di questi inconvenienti, che devono attribuirsi esclusivamente ai copisti. Le seguenti investigazioni insegneranno che pel vestiario furono dagli artisti delle catacombe coscenziosamente seguite le prescrizioni che esistevano nell'antichità.

[1] Cfr. Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, Colonia, 1898; *Un capitolo di storia del vestiario* nel *L'Arte* 1898-99 e come lavoro separato. Di queste opere riproduciamo soltanto ciò che si riferisce alle pitture delle catacombe, ma in forma alquanto cambiata e qua e là ampliata.

[2] V. Schultze, *Studien*, pag. 186.

[3] Cfr. Bosio, *R. S.*, pag. 263, 273, 347, 377, 503, 257, 279, 405, 471, 525, 261.

Si noti fin d'ora che gli abiti delle figure che si scorgono nelle composizioni cristiane antiche sono quelli usati al tempo degl'imperatori, e che, come si sa, differivano tra loro a seconda delle classi sociali, e col tempo variarono pel taglio e per la guarnizione. Questa diversità e questa varietà si riscontra anche nelle pitture cimiteriali; perciò nello studio degli abiti ci si offre un indizio sicuro a determinare i personaggi rappresentati, e preziosi criteri per la cronologia delle pitture medesime.

La divisione di materia sì estesa e varia è naturale ed ovvia: nella *prima* parte tratteremo dei *vestiti maschili*, nella *seconda* di quelli *muliebri;* e dei capi di vestiario in particolare, parleremo anzi tutto di quelli che si *indossavano,* poi di quelli che si *sovrapponevano;* nella *terza,* attenendoci strettamente all'ordine stabilito, studieremo *la guarnizione;* nella *quarta,* i *colori delle vesti;* la *quinta* finalmente sarà dedicata alla *calzatura.*

I.

Il vestiario maschile.

Il vestiario antico[1] è quanto di più semplice può immaginarsi. Con un pezzo oblungo di stoffa, preferibilmente di lana, come esce dal telaio, può formarsi nella sua sostanza senza il minimo taglio, senza separazione nè vera cucitura, tutto l'antico vestiario, tanto degli uomini quanto delle donne. Unicamente dal diverso modo di metterlo e di fermarlo sul corpo, nascono da questo pezzo di lana le due sorta di vestiti, che presso tutti gli antichi, sono in primo luogo da distinguersi rigorosamente: l'abito inferiore ed il superiore. L'inferiore è quello che aderisce, è agganciato ed anche cucito; il superiore è quello gittato soltanto attorno alla persona. Si possono chiamare camicia e mantello, con termini greci generali l'ἔνδυμα e l'ἐπίβλημα, o χιτών ed ἱμάτιον.

Questi principî tolti da uno dei più insigni archeologi contemporanei,[2] sebbene riguardino innanzi tutto il vestiario greco, valgono tuttavia anche pel romano, poichè in fondo la forma dell'abito antico è la medesima presso i romani e presso i greci.

§ 36. La Tunica.

L'abito inferiore dei Romani, la *tunica* (tunica, χιτών), era un vestito di lana, largo, in forma di camicia, in origine senza maniche. La stoffa occorrente aveva la forma oblunga (fig. 4). « Piegata a metà (C c) essa formava due parti di vestito unite

[1] Cfr. Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, pag. 533 ss.

[2] Alexander Conze, *Die antike Gewandung*, presso Teirich, *Blätter für Kunstgewerbe*, 1875 (stampa a parte), pag. 62 s. Sarebbe da augurarsi che questo eccellente studio fosse stampato di nuovo.

da un lato (AC ac, BC bc), fra le quali si introduceva il corpo, così che AC ac ne copriva la parte posteriore e BCbc l'anteriore. Questa specie di cortina era fermata sulle spalle, mediante l'allacciamento dei punti * corrispondentisi in numero doppio, nel lembo superiore delle due metà dell'abito. Cucendo assieme le due estremità Aa e Bb si ottiene il passaggio di questo semplice vestito alla forma delle nostre camicie ».[1]

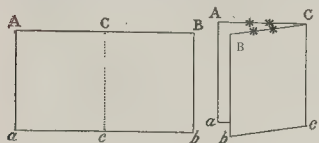



Fig. 4.

La tunica delle pitture sepolcrali, ad eccezione delle figure tolte dall'arte classica,[2] appare sempre cucita. Con questo non intendo dire che i cristiani non abbiano fissato alle spalle la tunica anche con bottoni o fibbie; contro di tale ipotesi stanno le rappresentazioni della tunica exomis, di cui parleremo più avanti; e se Sulpicio Severo racconta di San Martino di Tours che sotto l'amphibalus[3] si tolse la tunica nella sagrestia, senza essere veduto, per regalarla ad un povero,[4] il fatto si spiega soltanto con l'ammettere che essa fosse allacciata in tal modo.

La tunica era il vero abito di casa del romano; essa, secondo le usanze moderne, equivale alla camicia ed all'abito nello stesso tempo. Però sotto di essa, oltre una fascia lombare o calzoni corti, si portava comunemente una seconda tunica, la tunica interior (subucula, linea, indusium, strictoria, interula, camisia) che corrisponde alla nostra camicia. Augusto, come narra Svetonio (*Aug.*, 82), indossava d'inverno una toga greve, quattro tuniche, una camicia, un corpetto di lana, una fascia lombare e fascie alle gambe. Questo vestito era certamente eccessivo e si usava perciò soltanto dai deboli e dai salutisti; in ogni caso esso mostra che il bisogno di abiti anche presso gli antichi romani era maggiore di quanto lascino credere le numerose statue nude e seminude, delle quali sono ripieni i musei.

Mentre in casa,[5] specialmente durante i pasti, la *cintura* della tunica poteva omettersi, e si ometteva[6] per comodità, era però prescritta (cingere, tunica cincta) quando si compariva in pubblico. Quintiliano dà in proposito istruzioni precise. Si cingeva sui femori, ma in modo che entrambe le tuniche coi lembi anteriori arrivassero alquanto sotto le ginocchia e coi posteriori fin quasi ai polpacci; le donne cingevano più in basso, i soldati invece più in alto. Bisognava poi fare speciale attenzione che le due strisce di porpora, il clavus,[7] scendessero in linea retta, se non si voleva passare per negligenti. Erano dispensati dall'obbligo di cingersi coloro che avevano il diritto del latus clavus, ma essi dovevano portare una tunica più lunga.[8] Del resto ben per

[1] Conze, *Antike Gewandung*, p. 65 s.
[2] Tavv. 100 e 128, 2.
[3] Cfr. § 41.
[4] *Dialog.*, 2, 1 Migne 20, 201: Sanctus paupere non vidente intra amphibalum sibi tunicam latenter eduxit, pauperemque contectum discedere iubet.
[5] Horat., *Sat.*, 2, 1, 73.
[6] Cfr. tavv. 57; 132, 1; 133 e 157.
[7] Cfr. sotto la sezione III.
[8] Quint., *Instit.*, 11, 3, 138: Cui lati clavi ius non erit, ita cingatur, ut tunicae prioribus oris infra genua paulum, posterioribus ad medios poplites

tempo si passò sopra a queste regole di buona creanza. Così per esempio, sappiamo che Mecenate andava discinctus;[1] discinti erano pure quei senatori ricordati da Gellio, che per ciò appunto si attirarono il biasimo di T. Castricio, rétore severo, loro maestro;[2] discinti stavano al banco i bottegai, tabernarii (κάπηλοι ἀνεζωσμένοι) e discinti giravano i venditori ambulanti, institores.[3] Un bassorilievo del museo Vaticano ci mostra nel suo negozio, nel quale è entrato un togatus, un coltellinaio di nome L. Cornelius Atimetus, vestito della discincta. Il tabernarius tiene nella destra un coltello, offrendolo all'avventore, che alla sua volta ne ha già preso in mano uno e sembra chiederne il prezzo.[4]

Tertulliano, da buon africano, scherza sulla cintura delle tuniche; si taglino più corte le tuniche, così egli, e la cintura non sarà più necessaria.[5]

Quasi esclusivamente gli affreschi dei primi due secoli ci presentano tuniche nella forma originaria, cioè senza maniche, o al più con mezze maniche. Per la tunica *cincta* ricordiamo il Buon Pastore della fine del I secolo nella volta del più antico cubicolo in Santa Domitilla, Noè nella cappella greca, Cristo con la Samaritana in Pretestato, il paralitico e l'orante nelle cappelle dei Sacramenti A 2 ed A 3;[6] per la *discincta* Abramo con Isacco e i due fossori in A 3.[7]

Di sola tunica interiore è vestito Giobbe in una pittura della prima metà del III secolo,[8] l'unica ben conservata che ci presenti questo capo di vestiario. Forse il pittore con questa tunica volle rappresentare la profonda miseria del paziente; essa è molto corta e stretta, — una vera strictoria.

Per essere liberi e spediti nei movimenti e nel lavoro, gli operai, quindi principalmente gli schiavi, portavano molto spesso la tunica succinta, sciolta sulla spalla destra, così che, fissata soltanto alla spalla sinistra con la fibbia o con una cucitura, lasciava libera nei suoi movimenti la mano destra.[9] Era detta ἐξωμίς, parola che Gellio[10] parafrasa così: « substricta et brevis tunica citra humerum desinens ». Questo camiciotto da lavoro, tunica exomis, si vede in affreschi di tutti i secoli: rivestiti di essa, per esempio, troviamo alcuni putti nelle scene della primavera e dell'autunno nella cripta di San Gennaro, i portatori di sacchi nella cripta dei fornai in Santa Domitilla, il Battista in tre rappresentazioni del battesimo di Cristo, il

usque perveniant. Nam infra mulierum est, supra centurionum. Ut purpura recte descendat, levis cura est; notatur interim negligentia. Latum habentium clavum modus est, ut sit paulum cinctis summissior.

[1] Senec., *Ep.*, 114 ed. Hense 534.

[2] Gellius, *N. A.*, 13, 22 (al. 21): il passo è riprodotto più sotto.

[3] Prop., 4, 2, 37: Mundus demissis institor in tunicis; Ovid., *Artis am.*, 1, 421: Institor ad dominam veniet discinctus emacem, Expediet merces teque sedente suas.

[4] Il bassorilievo orna il lato destro d'un cippo trovato sulla via Nomentana presso Sant'Agnese (descritto dallo Jahn, *Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen*, nei *Berichte der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1861, tav. IX, 9 e 9 a, p. 328 ss.).

[5] Tertull., *De pallio*, 5.

[6] Tav. 11, 2; 16; 19; 27, 3, e 39, 2.

[7] Tav. 41, 2 e la mia opera *Gewandung*, fig. 2.

[8] Tav. 56.

[9] Conze, *Antike Gewandung*, p. 66.

[10] Gellius, *N. A.*, 6 (al. 7), 12.

Buon Pastore nelle più antiche rappresentazioni e Daniele nella fossa dei leoni in due pitture, delle quali una è del I, l'altra del II secolo.[1]

In Africa il vestito usuale era la tunica *discinta,* donde derivò l'appellativo costante di « discincti afri ».[2] Tertulliano vuole che essa non sia nè troppo lunga, nè troppo corta, ed abbia maniche nè troppo corte, nè troppo strette: « neque trans crura prodigae nec intra genua inverecundae, nec brachiis parcae, nec manibus artae ».[3] Tali tuniche discinte non compariscono mai nella pittura cimiteriale dei primi due secoli, e per questo stesso periodo sono una grande rarità anche le tuniche *cinte* con *maniche lunghe* (tunica manicata, manuleata), giacchè con esse sono rappresentati solamente gli orientali (cioè i Magi, i tre fanciulli ebrei ed Orfeo) ed una volta dei putti nella raccolta delle olive, che si fa *d'inverno.* Ma dopochè nel III secolo l'influsso orientale ebbe guadagnato sempre più terreno in Roma, la tunica manicata divenne moda universale, e da allora appare di solito anche nelle pitture delle catacombe: la portano, *cinta* però, specialmente i fossori, il Buon Pastore, il paralitico; *discinta,* le oranti, i convitati, i servi di tavola, Giobbe, Noè ed il cieco-nato.[4] D'allora in poi la tunica, che in addietro era stata di *lana,* spesso fu anche di *lino*[5] ed ebbe per lo più maniche strette, aderenti: la discinta, larga e staccata, giunse fino al ginocchio, oppure fu sì stretta da adattarsi alla forma del corpo; la cinta comunemente rimase più larga per formare sopra la cintura ricche pieghe.

La tunica talaris et manicata (χιτὼν ποδήρης καὶ χειριδωτός, quindi detta anche chiridota),[6] cioè *sciolta, con lunghe maniche e scendente fino al collo del piede,* anche negli ultimi tempi della repubblica era stimata cosa sì effeminata e molle, che Cicerone potè designarla come distintivo disonorante di una parte dei seguaci di Catilina.[7] Ciò non dimeno essa viene dai poeti[8] data ad alcune divinità ed esseri sovrumani, come eroi e indovini, ed insieme alla clamide greca forma nell'arte classica il vestito dei citaredi. Questa tunica era certo più appropriata che non la corta per dare dignità e solennità alla persona. Con tunica talare *senza maniche* è, per esempio, vestito l'Apollo citaredo del museo Vaticano; con essa, in sembianze di citaredo si vede anche Nerone sulle monete. Le pitture cimiteriali dei primi tre secoli offrono *un solo* esempio sicuro di tunica talare; la porta, pure senza maniche, il vescovo che compie la frazione del pane nella pittura della Fractio panis.[9] Nella scultura ne abbiamo un esempio nella nota statua di Sant'Ippolito, opera della metà del III secolo. Soltanto a partire dal secolo IV la troviamo di frequente nel vestito delle figure dei

[1] Tavv. 5; 25; 42; 51, 1; 66 ecc.

[2] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis,* ed. Pio Franchi de' Cavalieri, 42, 2.

[3] *De pallio,* 1.

[4] Tavv. 57; 59; 61 ss.; 69; 74; 79; 86; 93 ecc.

[5] A partire dal IV secolo, come possiamo dedurre dalla nota frase di Sant'Agostino, gli abiti interni erano sempre di lino: Hoc coniicere audeo ex ordine vestimentorum nostrorum: interiora sunt enim linea vestimenta, lanea exteriora (*Sermo,* 37, 5 Migne 38, 224).

[6] Gellius, *N. A.,* 6 (al. 7), 12.

[7] *In Catil.,* 2, 10: ... quos pexo capillo, nitidos aut imberbes, aut bene barbatos videtis: manicatis et talaribus tunicis; velis amictos non togis.

[8] Le prove presso Marquardt, *Privatleben der Römer,* II, p. 563.

[9] Tav. 15, 1.

Santi, ma sempre con maniche lunghe; una volta la riscontriamo nel Buon Pastore e due volte in defunti.[1] Quest'abito era allora in grande onore, giacchè, come scrive Sant'Agostino[2] « è un disonore per una persona onesta non avere tunica talare con maniche ». Anzi, a giudicarne dai monumenti romani, la tunica talare costituiva il vestito dei patrizi. Nei due bassorilievi costantiniani della « allocutio » e dell' « elargitio (liberalitas) Augusti » la portano l'imperatore e i togati cui egli distribuisce i regali d'oro, a differenza del popolo, che è accorso all'elargizione in tuniche corte.[3] Essa apparteneva inoltre al vestiario dei sacerdoti, e per questo fin nei primi anni della pace, un vescovo rivolgendosi ai vescovi e preti intervenuti alla consacrazione della basilica di Tiro potè chiamarli, οἱ τὸν ἅγιον ποδήρη περιβεβλημένοι, « voi, che siete vestiti della sacra tunica talare ».[4] A cagione del suo colore bianco, essa, come abito liturgico, ebbe ben presto il nome di *alba*, che dal medio evo fino ai nostri giorni sostituì il suo nome primitivo di tunica.

§ 37. Il perizoma; le brache e fasce crurali.

L'abito del Battista nella cappella dei Sacramenti A 3 e di Daniele in due affreschi del secolo IV consiste unicamente in un semplice *perizoma* (campestre, cinctus, περίζωμα, κοξάλιον).[5] Esso era sempre di tela di lino e comune ai due sessi. I martiri, dei quali si narra che negli anfiteatri venivano esposti ignudi alle fiere, per esempio, Santa Tecla, erano coperti di questo perizoma, essendo proibito dalla legge di mostrarsi completamente nudi.[6] Le pitture suindicate ce lo mostrano ora stretto, ora largo.

Il *ventrale* (κοιλιόδεσμος), cioè una fascia larga con le estremità pendenti sul davanti, nell'arte classica era dato comunemente ai pescatori;[7] lo porta il giovane Tobia in atto di mostrare all'angelo il pesce da lui preso.[8] Simile cintura ha il Salvatore crocifisso nella porta di Santa Sabina[9] e San Paolo nel bassorilievo d'un sarcofago trovato nella basilica di San Valentino, nel quale l'apostolo è raffigurato come nocchiero.[10]

Le *brache* (bracae, ἀναξυρίδες) furono in Roma considerate per lungo tempo come

[1] Tavv. 147 e 185, 2: de Rossi, *R. S.*, II, tav. XXII; Garrucci, *Storia*, II, tav. 11, 2.

[2] *De doctr. christ.*, 3, 12, 20 Migne, 34, 74: Talares et manicatas tunicas habere apud Romanos veteres flagitium erat, nunc autem honesto loco natis, cum tunicati sunt, non eas habere flagitium est.

[3] Cfr. il mio *Capitolo di storia del vestiario*, figg. 1 e 3. Ad Aquileia solevasi scolpire sulle lastre sepolcrali la tunica talare come vestiario del defunto, la qual cosa si accorda benissimo col tempo cui appartengono questi monumenti. Ne pubblicai gli esempi più interessanti nel mio articolo: *Die altchristlichen Inschriften von Aquileja*, in *Ephemeris Salonitana*, p. 46 ss., 50 s., 56.

[4] Euseb., *H. E.*, 10, 4, 2.

[5] Tavv. 27, 3; 166, 2, e 169, 1.

[6] Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, pagina 16 s.

[7] E. Q. Visconti, *Musée Pie-Clémentin*, I, tav. 32ᵃ p. 161.

[8] Tav. 212.

[9] Garrucci, *Storia*, IV, tav. 499, 1.

[10] Marucchi, *Una nuova scena di simbolismo sepolcrale cristiano*, nel *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1897, tav. 4. In seguito si citerà così: *N. Bullett.*

un indumento proprio di barbari, ma col tempo andò diminuendo l'antica avversione, tanto che gl'imperatori stessi le adottarono, dandone esempio agli altri. Dapprima, come si rileva dai monumenti, si portarono soltanto calzoni corti; così, per esempio, Traiano nel bassorilievo dell'arco trionfale di Costantino, ed il cavaliere romano Vero nel suo monumento sepolcrale rinvenuto ad Ostia.[1] Ma fu facile e rapido il passaggio dai calzoni corti ai lunghi, cioè alle vere bracae. E di fatti sappiamo da Lampridio, che già Alessandro Severo « aveva avuto brache bianche e non rosso-scarlatte, come i suoi predecessori »,[2] il che vuol dire che esse apparivano sotto la tunica e quindi erano lunghe. L'uso di questo capo di vestiario prevalse tanto, che nella *Tariffa massimale* di Diocleziano, bracarius vuol dire *sarto.*[3] Nel 397 anzi uscì una legge di Arcadio e Onorio, che sotto pena della perdita dei beni e dell'esilio, interdiceva l'uso delle brache in Roma.[4] Qui per brache va intesa specialmente una specie di calzoni larghi, presso a poco simili a quelli tuttora in uso fra gli uomini del volgo in Dalmazia, patria di Diocleziano. Le pitture delle catacombe non offrono nessuna traccia della diffusione di questo capo di vestiario.[5] Le brache furono considerate come veste da barbari e rimasero limitate ai Magi, ai tre fanciulli e ad Orfeo.

Invece dei calzoni, il Buon Pastore ha o le fasciae crurales,[6] cioè *fasce* che avvolgono la gamba fino al ginocchio e fanno le veci delle nostre calze, oppure alte uose, udones, legate sotto il ginocchio, che nello stesso tempo servivano anche di calzatura.[7] Di solito questo particolare è trattato così superficialmente, che non sempre può determinarsi quale delle due specie di calzatura gli artisti abbiano voluto rappresentare.

§ 38. La toga.

Come si disse, la tunica era l'abito inferiore di casa; quando il romano usciva, indossava come abito superiore la *toga,* che era di lana bianca ed aveva, come comunemente si crede, la forma di una ellissi: questo però vale per la toga agli esordi dell'epoca imperiale; del resto sarebbe più giusto dire che la sua forma variò col tempo.

Probabilmente la forma *originaria* fu quella d'un rettangolo, ossia quale la dava il

[1] Wilpert, *Capitolo* II, p. 66, fig. 44. Il monumento è del principio del secolo III.

[2] Lampr., *Alex. Sev.*, 40, 11: Bracas albas habuit, non coccineas, ut prius solebant. Senofonte (*Cyrop.*, 8, 3, 13) ricorda « calzoni coloriti di porpora isgina » ἀναξυρίδες ὑσγινοβαφεῖς.

[3] Mommsen-Blümner, *Der Maximaltarif des Diokletian,* p. 113.

[4] *Cod. Theod.*, 14, 10, 2: Usum bracharum intra Urbem venerabilem nemini liceat usurpare. Si quis autem contra hanc sanctionem venire temptaverit, sententia viri inlustris Pf. spoliatum eum omnibus facultatibus tradi in perpetuum exilium praecipimus.

[5] I calzoni corti che San Paolo avrebbe avuti in un affresco (perito) della catacomba dei Giordani (Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 3) sono da attribuirsi al copista del Ciacconio. In un sarcofago recentemente scoperto in Santa Maria antiqua, il Buon Pastore è vestito di brache strette, — è un esempio che fino ad ora non ha confronti. V. *N. Bullett.*, 1901, tav. VI.

[6] Nella *Tariffa massimale di Diocleziano* (ed. cit., XXVIII, 37-45, p. 45 s. e 172) sono ricordate φασκίνια o φάσκιαι, fasciae.

[7] La *Tariffa massimale* (p. 113) lo cita fra i capi di vestiario, che dovevano eseguirsi dal bracarius.

telaio.[1] Nell'epoca imperiale la toga, allontanatasi di molto dalla sua semplicità primitiva, era diventata un oggetto di moda, la cui disposizione sul corpo richiedeva grandi cure e diligenze, anzi una speciale abilità. Prima d'indossarla era piegata in due pel senso della lunghezza, poi dal dorso si gettava sulla spalla sinistra, sulla quale il drappo veniva così ad esser doppio.[2] Qui cominciava propriamente il lavoro per formare nella debita maniera il sinus e per coronare tutta l'operazione coll'umbo o nodus.

Con questa toga si era, per servirci della frase di Tertulliano, « più caricati che vestiti ».[3] Si comprende facilmente come essa cominciasse ben presto ad esser pesante al civis romanus, che la cambiò volentieri con mantelli più comodi. Augusto stesso ebbe occasione di vedere nel Foro ad una assemblea popolare « una moltitudine di uomini vestiti di nero ». Irritato per tale diminuzione dello spirito nazionale, ordinò agli edili che tollerassero nel Foro e nel circo soltanto le persone vestite della toga.[4] Si sa quanto poco ottenessero queste prescrizioni dell'imperatore.[5] Circa un secolo più tardi Giovenale poteva scrivere (3,171) che la toga si metteva solo ai morti: « Pars magna Italiae est, si verum admittimus, in qua Nemo togam sumit, nisi mortuus ». Per quanto queste parole contengano una grande esagerazione, rimane tuttavia il fatto che l'uso della toga andò sempre diminuendo. La diminuzione dell'uso riguarda in prima linea la toga tutta bianca del cittadino comune, la quale da ultimo fu limitata alle occasioni ufficiali e supplita colla paenula o lacerna.[6] Si conservarono invece la praetexta ornata di largo orlo di porpora, e la toga picta tutta di seta purpurea e adorna di ricami d'oro, ma dovettero subire una notevole evoluzione. Già verso la fine del II o all'inizio del III secolo, esse, per l'influsso della palla delle sacerdotesse di Iside,[7] soggiacquero alla moda della contabulatio, per cui la parte che copriva il petto era acconciata a pieghe artistiche, tabulae, in modo da prendere la forma di una larga fascia. L'orlo di porpora naturalmente si trovava al di sopra, e così fu posto in piena vista. Non contenti di ciò, la contabulatio fu poi estesa anche alla parte della toga che dai piedi si stendeva fino alla spalla sinistra. Tertulliano (*De pallio*, 1, 5) conosce già questo modo di procedere e lo ricorda con le frasi « rugas ab exordio formare et inde deducere in tabulas » e « tabulata congregatio ». Conseguenza della ripiegatura fu che i due lati lunghi ed uno stretto della toga dovessero tagliarsi rettilinei. Questo restrin-

[1] Heuzey, *La toge romaine étudiée sur le modèle vivant*, nella *Revue de l'art ancien et moderne* (anno I, n. 2, 3, 7 e 8).

[2] Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, p. 540.

[3] Tertull., *De pallio*, 4: Conscientiam denique tuam perrogabo, quid te prius in toga sentias, indutumne an onustum? habere vestem an baiulare?

[4] Suet., *Aug.*, 40: Etiam habitum vestitumque pristinum reducere studuit. Ac visa quondam pro concione pullatorum turba, indignabundus et clamitans, *En, Romanos, rerum dominos, gentemque togatam!* negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in Foro circove, nisi positis lacernis, togatum consistere.

[5] Gl'imperatori stessi però non davano buon esempio: di Caligola scrive Svetonio (52): « Vestitu calciatuque, et cetero habitu neque patrio neque civili, ac ne virili quidem, ac denique humano, semper usus est ».

[6] Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, I, p. 392, 3.

[7] Wilpert, *Capitolo*, I, p. 14 ss. Il *Bullettino comunale*, 1902 (fasc. d'ottobre) fornisce un nuovo esempio della palla contabulata. È un bassorilievo conservato nel cortile del palazzo Corsetti.

gimento fu favorito dalla circostanza, che allora sopra la tunica si portava la dalmatica, così che la toga realmente non serviva più come capo di vestiario. Dobbiamo perciò supporre che essa già verso la fine del III secolo avesse preso la forma presentataci dai bassorilievi dell'arco di Costantino e dai dittici del IV e V secolo. In tal modo essa doveva misurare all'incirca sei metri di lunghezza ed uno e mezzo di larghezza.

Il modo con cui si indossava questa toga era il seguente: il principio della contabulatio si metteva sulla spalla sinistra, così che dalla parte anteriore scendesse fino all'orlo della tunica; il resto della toga era condotto trasversalmente sul dorso dalla spalla all'ascella destra, di qui era passata sul davanti e ritornava alla spalla sinistra coprendo in linea trasversale il petto; giunti a questo punto la toga era svolta, distesa sulla schiena, di nuovo tirata sul davanti e infine gettata con la estremità sull'avambraccio sinistro. I già ricordati bassorilievi costantiniani, il dittico di Felice del 428 e la mia ricostruzione della toga picta danno una chiara idea del modo con cui si eseguiva questa operazione.[1]

Il degenerare della decorazione con ricami aurei e pietre preziose, per cui la toga fu sempre più sovraccaricata, portò per conseguenza nel disporla sul corpo un altro cambiamento — ultimo presso i romani —; ma per esso rimando al mio *Un capitolo di storia del vestiario,* perchè questa forma poco ci riguarda al presente.

Nelle catacombe si conosce la toga con sicurezza solo in un busto, dipinto quasi interamente con ocra rossa in un medaglione (imago clipeata, εἰκὼν ἔνοπλος, εἰκὼν ἐν ὅπλῳ)[2] a guisa delle immagini degli antenati: essa però vi è più accennata che eseguita, ed è riconoscibile soltanto per la larga fascia che copre il petto.[3] L'affresco orna la lunetta d'un arcosolio della regione dell'Annona in Santa Domitilla ed è della metà del IV secolo; una copia precisa si trova a tav. 200, 1. Sembra che anche il pittore della cripta dei fornai abbia insignito della toga i sette fornai, ma le figure sono mal conservate e la forma del loro mantello è eseguita in modo sì superficiale, che non è facile formulare un giudizio sicuro.[4]

Ma qui potrà alcuno giustamente domandare: Come va che il principale vestito romano, senza di cui un senatore anche alla fine del IV secolo non poteva comparire nè in senato, nè in giudizio,[5] fu quasi del tutto escluso dalla pittura sepolcrale cristiana antica? La risposta sarà data nel paragrafo seguente.

[1] Cfr. il mio *Capitolo,* figg. 5 e 10.

[2] Cfr. Jahn, *Berichte der Königl. Säch. Ges. d. Wiss.,* 1861, p. 299.

[3] I copisti hanno preso un grave errore a proposito di questa pittura. Toccafondo, il peggiore disegnatore del Bosio (*R. S.*, p. 263), mutò la toga in un mantello cardinalizio ed i capelli in un zucchettone; quello del Garrucci (*Storia*, II, tav. 32, 2, p. 38) insieme all'abito cambiò il sesso, così che il defunto, il quale era un senatore o un alto magistrato, diventò una « vergine sacra a Dio ».

[4] Tav. 195.

[5] *Cod. Theod.*, 14, 10, 1: Cum autem vel conventus ordinis candidati coeperit agitari vel negotium eius sub publica iudicis sessione cognosci, togatum (senatorem) interesse mandamus.

§ 39. Il pallio.

La toga aveva un gran rivale nel pallio, il mantello dei greci. Mentre essa era il mantello κατ'ἐξοχήν del civis romanus, il pallio aveva un carattere internazionale; esso era di preferenza l'abito della scienza e della filosofia, le quali non sono limitate da alcun confine nazionale. Se quindi il pallio corrispondeva per ciò stesso allo spirito cosmopolita del cristianesimo, d'altra parte era raccomandato dalla sua grande semplicità, giacchè, come da principio la toga, consisteva in una semplice pezza oblunga di lana. Finalmente si aggiunga che il pallio era stato portato da Cristo e suoi discepoli e così in certo qual modo santificato. Tutto questo può aver determinato i primi cristiani a preferire il pallio alla toga. Per elogiarlo, Tertulliano scrisse il notevole trattato *De pallio,* nel quale, parte scherzando, parte sul serio e con la esagerazione sua propria, ne rileva i vantaggi di fronte alla toga. Per lui il pallio (c. 5) è la « vestis augusta », l'*abito imperiale.* Se la toga è portata da uomini malvagi di ogni sorta, il pallio invece è proprio specialmente degli uomini della scienza (c. 6), e così fa parlare il pallio stesso: « omnis liberalitas studiorum quattuor meis angulis tegitur ». Egli dirige quest'opera ai Cartaginesi suoi concittadini, senza distinzione di religione; soltanto nell'ultimo periodo esprime la sua professione cristiana, e ciò avviene per poter tributare una ultima lode al pallio: « rallegrati, pallio, e gioisci; una filosofia migliore ti ha assunto in servizio, da quando cominciasti a vestire il cristiano ».

Ora comprendiamo perchè la toga sia rappresentata così di rado nella pittura delle catacombe romane, mentre sì di frequente vedesi il pallio.

Il pallio infatti era un capo di vestiario, se non molto pratico, almeno molto semplice. Esso aveva una lunghezza tripla della larghezza e s'indossava nel modo seguente: un terzo della pezza gettavasi sulla spalla sinistra, in guisa che una parte scendesse in avanti sul braccio sinistro; gli altri due terzi erano tirati sulle spalle, raccolti dalla mano destra e di nuovo gittati davanti verso il lato sinistro.[1] Una figura pubblicata nei miei studi sul vestiario fa vedere in modo chiaro tale procedimento.[2] Più di rado si vedono figure, nelle quali il giro del pallio ha la direzione opposta, così che l'estremità penda in avanti dalla spalla sinistra.

Per mantenere il pallio nella posizione ordinaria occorreva un continuo aiuto e fors'anche bisognava fermarlo con fibbia sulla spalla sinistra.[3] I pittori delle catacombe, a partire dal principio del II secolo, danno di regola il pallio a determinati personaggi *biblici,* escludendone per solito quelli, sotto cui si cela il defunto, per esempio Daniele, Noè, Giobbe, ecc.; lo portano sempre Cristo e gli apostoli, quasi sempre Mosè e di frequente Abramo; lo hanno inoltre alcune oranti che rappresentano beati, il vescovo nella Fractio panis e i sacerdoti che amministrano il battesimo.

[1] Conze, *Antike Gewandung,* p. 66.

[2] *Capitolo,* frontispizio; *Gewandung,* fig. 10.

[3] Tertull., *De pallio,* 1: (pallium) in fibulae morsu humeris adquiescebat.

Il pallio quindi fin dal suo primo apparire nell'arte cristiana fu un abito di distinzione e dignità, attribuito al semplice fedele solo quando in atteggiamento di orante era figurato nella beatitudine celeste; ed anche questi esempi sono da considerarsi come eccezioni; a partire dal III secolo, esso, insieme alla tunica ed ai sandali forma il vestito proprio dei personaggi sacri. Perciò l'uomo che lo indossa in due affreschi della cripta dei fornai in Santa Domitilla non è un fornaio, come prima credetti, [1] ma nell'immagine a destra, Cristo che compie il miracolo della moltiplicazione dei pani, e di fronte, Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe. [2] Al contrario, nella cappella dei Sacramenti A 2 l'orante della nave nella tempesta, che indossa soltanto la tunica, non è, come fu sostenuto, l'apostolo Paolo, ma un semplice fedele. [3]

I *filosofi* portavano il pallio a modo di *exomis* (ἐξωμίδος τρόπον) e sopra il *corpo nudo*, cioè senza tunica, essendo anche per essi indispensabile il perizoma. Questa maniera di vestire godeva generalmente un grande rispetto, considerandosi come caparra di sana filosofia. Sappiamo di San Giustino M. che predicava in « abito di filosofo » ed appunto per questo diede occasione al giudeo Trifone, che non lo conosceva, di rivolgerglisi con piena confidenza per essere istruito intorno alla verità.[4] San Cipriano invece si espresse molto sfavorevolmente a riguardo del mantello filosofico. In un passo spesso citato egli inveisce contro la boria dei filosofi pagani, ed alla « superba audacia di una affettata franchezza e spudorata ostentazione di un petto sporgente e seminudo », contrappone i filosofi cristiani che « sono tali, non a parole, ma a fatti, e non mostrano la sapienza nell'abito, ma la possiedono in verità ».[5] Ciò non ostante il pallio continuò ad essere in onore come prima, ed al principio del IV secolo San Porfirio non ebbe alcuna difficoltà « di andare al martirio vestito da filosofo ». [6] Nelle pitture cimiteriali portano il pallio alla maniera dei filosofi il profeta Isaia nella nota scena della Madonna con la stella, ed in via d'eccezione Mosè, Cristo e un santo nella cappella dei Sacramenti A 2 ed A 3, tutti affreschi del II secolo. [7]

Di tempi più tardi ci si è conservata una sola pittura: il busto di Cristo in Santa Domitilla, [8] nel quale il Salvatore è vestito da filosofo.

Nel IV secolo, come dimostreremo appresso, il pallio fu sempre più spesso sostituito dalla paenula, la quale era un mantello altrettanto dignitoso che corrispondente all'uopo, così che, considerato dal lato pratico, quello divenne superfluo. Ma non potè essere abolito del tutto, essendo stato considerato fino allora nella Chiesa come il vestito più onorifico. Allora la contabulatio offrì al pallio il mezzo e la maniera di assicurarsi anche in seguito il suo posto d'onore; *esso fu ripiegato e indossato così sopra la penula*

[1] Wilpert, *Scenen aus dem realen Leben* nella *Röm. Quartalschr.*, 1887, tav. II.

[2] Tav. 142, 2.

[3] Tav. 39, 2: le mie *Malereien der Sakramentskapellen*, p. 22 s.

[4] Justin., *Dial. cum Tryph.*, 1 (in principio).

[5] Cypr., *De bono patientiae*, 2, 3 ed. Hartel 398.

[6] Euseb., *De mart. Pal.*, 11, 19; ἦν δὲ ἄρα τὸν Πορφύριον ἰδεῖν... κεκονισμένον μὲν τὸ σῶμα, φαιδρὸν δὲ τὸ πρόσωπον... τὴν ἐπὶ θανάτῳ βαδίζοντα, καὶ θείου πνεύματος... ἔμπλεων, αὐτοῦ τε φιλοσόφῳ σχήματι μόνῳ τῷ περὶ αὐτὸν ἀναβολαίῳ ἐξωμίδος τρόπον ἠμφιεσμένον κτλ.

[7] Tavv. 22; 27, 2; 29, 2; 39, 2.

[8] Tav. 187, 3.

come pallium contabulatum. Questa modificazione produsse un leggiero mutamento nel modo di portarlo; la larga penula non permettendo di passare il pallium contabulatum sotto il braccio destro, si dovette gettare sulla spalla destra. Così èsso appoggiavasi specialmente sulle due spalle, e giustamente fu detto dai Greci ὠμοφόριον. Si portava nel modo seguente: l'estremità del mantello ripiegato, dal di dietro appoggiavasi sulla spalla sinistra, in maniera che un terzo pendesse davanti; un altro terzo si portava mediante una curva profonda per il dorso alla spalla destra, da cui in simile guisa per il petto alla spalla sinistra, gettandosi all'indietro l'ultimo terzo, che scendeva così in basso da un lato. Per mantenere il tutto in posizione corretta, il pallio era fissato alla penula con tre spilli (davanti, nella schiena, sopra la spalla sinistra).

Per mostrare come un ampio mantello potesse piegarsi in una fascia ristretta, feci riprodurre gli abiti e ne trassi fotografie, da me pubblicate nei più volte citati studi sul vestiario, ai quali perciò rimando il lettore.

Se il pallio usato come mantello era l'abito della massima distinzione, nella forma ripiegata fu invece elevato ad essere la massima insegna ecclesiastica, divenne il simbolo della podestà spirituale e della cura pastorale, che il pastore supremo ha sul gregge affidatogli. In virtù di questo significato simbolico fu detto per l'appunto *vello pastorale*, ποιμαντικὴ δορά. Ascoltiamo come in proposito si esprime Isidoro Pelusiota: «l'omophorion del vescovo, tessuto di lana e non di lino, significa il vello di quella pecora smarrita che il Signore ricerca, e che, trovata, Egli si è posta sulle spalle. Ed il vescovo, rappresentando Cristo, compie questo ministero e con questo solo abito mostra di essere imitatore di quel buono e gran pastore, che si prefisse di portare i difetti del suo gregge».[1] Il santo aggiunge che nella messa, al momento in cui si legge il Vangelo, il vescovo deve sorgere in piedi e deporre il pallio, perchè allora è presente il Signore stesso, supremo pastore e Dio, che per mezzo del Vangelo parla ai fedeli. Questa prescrizione liturgica presuppone che il pallio non avesse assunto allora soltanto la forma di fascia, ma che già da lungo tempo dovesse esistere così foggiato. Se poi consideriamo pure, che il pallio a fascia assai verosimilmente influì sulla legge imperiale del 382 riguardante i vestiti — per il pallium discolor degli officiales,[2] — noi dobbiamo ammettere che la trasformazione del mantello in pallium contabulatum avvenne nella seconda metà del IV secolo. Non possiamo addurre prove monumentali della nostra affermazione; abbiamo soltanto un esempio di una palla ripiegata (completamente conservata) nell'affresco di Santa Petronilla, eseguito poco dopo il 356 nella catacomba di Santa Domitilla.[3] In esso Petronilla porta la tunica lunga, una corta dalmatica e sopra questa la palla ripiegata, alla cui estremità si può benissimo riconoscere la contabulatio. Però la palla non è a fascia in tutta la sua lunghezza, ma svolta nella seconda metà. Il pittore diede alla santa simile mantello, mosso evidente-

[1] *Ep.* I, 136 Migne 78, 271. Il santo morì nel 440.

[2] Wilpert, *Capitolo*, p. 24.

[3] Tav. 213. In un secondo esempio (tavv. 214 ss.) disgraziatamente s'è conservato soltanto l'estremo lembo della palla contabulata, bastante però per riconoscerla con ogni certezza.

mente dall'idea di accennare la nobile condizione della medesima. Ad ogni modo l'affresco dimostra che i cristiani già pochi anni dopo la metà del IV secolo,[1] usavano piegare la palla, e per conseguenza il pallio. Sant'Isidoro designa il vescovo in generale come portatore del pallio, e realmente esso nella Chiesa orientale era molto in voga; nell'occidentale invece da principio lo portava soltanto il Papa come successore di quel solo apostolo, al quale Cristo aveva rivolto le parole memorande « pasci le mie pecore, pasci i miei agnelli! ». Ma ben presto i Papi in segno di distinzione, sia per compensare meriti personali, sia in riguardo all'importanza della sede vescovile, concessero il pallio anche ad altri vescovi, specialmente ai « vicarii » cui affidavano la tutela dei diritti del primato.

E dopo che il pallio ebbe cominciato ad essere un semplice distintivo liturgico, non poteva tardare ad avere la forma di una vera e propria fascia. Così appare nella pittura dei santi pontefici e vescovi al sepolcro di San Cornelio.[2] Un'altra mutazione sopravvenuta nel IX secolo lo ridusse dalla forma *sciolta* a quella *chiusa*, fino a che diventò un cerchio con due appendici cadenti davanti e di dietro.[3]

In questa forma modesta la fascia, superati tutti i secoli posteriori, ha conservato fino ad oggi il suo carattere di supremo distintivo liturgico della Chiesa, il « simbolo della pienezza del sacerdozio », come lo dice Innocenzo III,[4] mentre la toga, distintivo superbo del civis romanus, tramontò in Roma insieme all'ultimo console. E così la vittoria del Cristianesimo su tutto il mondo pagano romano ebbe una eloquente espressione nel pallio.

§ 40. La clamide.

Insieme al pallio era usato un mantello più leggiero, la *clamide* (χλαμύς, sagum, paludamentum).[5] Si distingueva dal primo, soltanto per la sua minore estensione e pel modo di portarlo, che consisteva nel raccogliere due punte del drappo oblungo sulla spalla destra e nel fissarle con una fibbia.[6] Essa era di preferenza *mantello dei militari:* nella legge sui vestiti del 382 è detta « chlamydis terror » ed è considerata « habitus militaris ».[7] Fu però anche un capo di vestiario dei cittadini,[8] e molto allungata passò

[1] Circa *reminiscenze* del pallium contabulatum cfr. Wilpert, *Gewandung*, p. 48 s.; idem. *Capitolo*, II, p. 97.

[2] Tav. 256.

[3] Cfr. Wilpert, *Gewandung*, p. 50; idem, *Capitolo*, I. p. 33; II, p. 101.

[4] *De sacro altaris mysterio*, I, 63, Migne, 217, 799: Dicitur autem pallium plenitudo pontificalis officii, quoniam in ipso et cum ipso confertur pontificalis officii plenitudo. Nam antequam metropolitanus pallio decoretur, non debet clericos ordinare, pontifices consecrare, vel ecclesias dedicare, nec archiepiscopus appellari.

[5] Forcellini-de Vit, *Lexicon*, s. v. Chlamys: Qui discrimen inter chlamydem, sagum et paludamentum assignare volunt, in re prorsus difficili versantur... Illud usitatissimum, ut paludamentum peculiare sit imperatorum, sagum et chlamys militum.

[6] Conze, *Antike Gewandung*, p. 67 s.

[7] *Cod. Theodos.*, 14, 10, 1.

[8] Portano una clamide *con frange* i littori di uno dei plutei del Foro Romano e l'ispettore militare della costruzione di navi di nome Dedalius nel noto vetro cimiteriale vaticano (pubblicato dal Perret, *Catacombes*, IV tav. XXII; e dal Garrucci, *Storia*, III. tav. 202, 3).

nella moda della corte bizantina. Come copertura della tunica la vediamo in alcune rappresentazioni dei Magi, in Orfeo ed in alcune oranti del III e IV secolo;[1] come mantello militare la portano il soldato nella catacomba sotto la vigna Massimo ed i giudei nelle pitture tarde del miracolo operato da Mosè; inoltre i due soldati nella scena dei giudei ribelli a Mosè ed Aronne, come pure quelli della coronazione di spine nella catacomba di Pretestato.[2] Nabucodonosor è rappresentato a guisa d'imperatore, quindi col paludamentum, che era alquanto più lungo e, per la materia e colore, più prezioso della clamide.[3]

Appartenendo la clamide al vestiario militare, si spiega perchè il Salvatore, quando fu esposto allo scherno dei soldati, fu vestito di una « chlamys coccinea »; ciò avvenne perchè essa era il mantello usato dai soldati. Tutti e quattro gli evangelisti narrano i particolari di questa scena;[4] tre, Matteo, Marco e Giovanni, ricordano espressamente il mantello di porpora. Nella catacomba di Pretestato s'è conservata l'unica, e però preziosissima pittura che rappresenti questo fatto così umiliante pel Signore; ma è da notarsi che in essa il Cristo non porta la clamide, bensì, al solito, il pallio. Per sè non dovrebbe recar meraviglia l'allontanamento dalla narrazione evangelica; solo è strano che l'artista in questa cripta non sia stato coerente a se stesso nella scelta degli abiti, giacchè nella vicina scena del colloquio con la Samaritana diede a Cristo il mantello di porpora.[5] Se la pittura della coronazione fosse stata eseguita isolata nella cappella, potrebbe pensarsi che il pittore temesse di rendere incerto il significato del suo quadro eseguendovi tre figure in abito militare, e che perciò gli conservasse il vestito che comunemente gli spettava; ma non può supporsi nell'artista tale timore, poichè la pittura appartiene ad un ciclo di rappresentazioni cristologiche. Siccome però deve escludersi pure il capriccio e l'arbitrio, rimane soltanto che debba ammettersi un'inavvertenza, un « lapsus penicilli »; l'artista aveva omesso di dare al Salvatore nella scena della derisione la caratteristica clamide purpurea; accortosene credette riparare allo sbaglio dipingendo il mantello della coronazione nella scena vicina, la quale e dal catino e dal pozzo era abbastanza specificata per il colloquio di Cristo con la Samaritana.

§ 41. La paenula.

Se la clamide serviva di mantello leggiero, la *penula* (paenula φαινόλης, φηνόλης, φαινόλιον) era invece un vestito superiore di stoffa di lana pesante (più di rado di cuoio), formato a guisa di largo mantello a ruota col cappuccio (cucullus), che per un'apertura rotonda s'infilava dal capo e involgeva completamente il corpo. Il suo

[1] Tavv. 60 s.; 64, 3 e 4; 116, 1; 185, 1.
[2] Tavv. 18; 145, 1 e 3; 224, 2, e 237, 2.
[3] Tavv. 123, 1.
[4] Matt., 27, 27 ss.; Marc., 15, 16 ss.; Luc., 22, 63 ss.; Giov., 19, 2 ss.
[5] Tavv. 18 e 19.

uso è antichissimo: la fig. 5 rappresenta un *penulato etrusco* scolpito sopra un cippo sepolcrale del IV secolo a. C.[1] La penula era portata specialmente in tempo di freddo, di pioggia ed in viaggio: « id genus vestimenti semper itinerarium aut pluviale fuit » dice di essa Lampridio.[2] Nessuna meraviglia quindi se la troviamo nel vestiario di San Paolo, che fu quasi sempre in viaggio. L'apostolo l'aveva « lasciata a Troade presso Carpo » e prega Timoteo a portargliela insieme ai libri ed alle pergamene.[3] Così pure si comprende perchè nella pittura della pioggia della manna gl'israeliti siano rappresentati con la penula.[4]

Fig. 5.

Comunemente la penula è indicata quale abito della « classe lavoratrice », in ispecie degli schiavi, mulattieri, lettighieri, ecc., e gli antichi scrittori ci tolgono ogni dubbio in proposito.[5] La forma della penula però non fu la stessa nè sempre, nè presso tutti, e i monumenti pagani e cristiani provano che ve ne erano varie sorta.

1. La penula portata dagli schiavi e dagli operai era molto più piccola, perchè non impedisse le mani durante il lavoro: ce ne danno una chiara idea i bevitori e giocatori di dadi pompeiani, tutte persone del basso popolo.

A causa della sua poca ampiezza può paragonarsi all'alicula, di cui presto parleremo e della quale aveva l'identico scopo. Sembra che questa forma sia durata a lungo; la troviamo, per esempio, in un soldato di cavalleria, eques singularis, del tempo di Settimio Severo[6] ed alquanto più lunga e larga in uno di fanteria della duodecima coorte cittadina della stessa epoca.[7] Una penula in tutto simile a quest'ultima è portata da Nemesio nell'affresco dei « cinque santi » dipinto in San Callisto poco prima del 300.[8] Avendo Nemesio la tunica discinta, non si può facilmente riconoscere in lui un militare, poichè « miles discinctus » nell'antichità significava soldato degradato, al quale per punizione era stata tolta la cintura, come presso di noi le stelle. Inoltre la sua penula non differisce menomamente da quella che riscontriamo nel popolo dei due bassorilievi costantiniani della « allocutio » e della « liberalitas Augusti ».

[1] Il cippo si trova nel Museo di Chiusi: ne debbo la riproduzione alla bontà dell'amico barone Kanzler.

[2] Lampr., *Alex. Sev.*, 27, 4.

[3] 2 *Tim.*, 4, 13.

[4] Tav. 242, 2.

[5] V. i passi in Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, p. 547.

[6] Wilpert, *Gewandung*, fig. 12.

[7] Wilpert, *Capitolo*, II, fig. 28, p. 45.

[8] Tav. 111. Le copie pubblicatene (de Rossi, *R. S.*, III, tav. I-II; Garrucci, *Storia*, II, tav. 15, 2) sono così poco esatte, che Rohault de Fleury, (*La Messe*, VII, tav. 529) ha fatto della penula di Nemesio una *stola* (liturgica).

2. Per rendere più comoda la penula, senza troppo accorciarla, se ne tagliava la metà anteriore fin quasi al petto, in modo che, occorrendo, potesse gittarsi sopra le spalle l'una o l'altra parte. Questa penula è comune; come mantello da viaggio la porta Traiano nel bassorilievo della sua colonna; meritano inoltre di essere ricordate le figure nei bassorilievi dei plutei del Foro romano, dell'arco trionfale di Traiano a Benevento,[1] dei due archi di Settimio Severo[2] e del cippo di un centurione nel museo Vaticano. Nel bassorilievo di Benevento un soldato ci si presenta da tergo, così che chiaramente può discernersi il cappuccio.

3. Restringendo anche di poco le parti laterali che ricadevano sulle braccia, si otteneva invece della forma rotonda una forma ellittica. Penule siffatte si prestavano a ricevere ornamenti simili al clavus, come mostrano la figura di un soldato in Pompei,[3] l'Abramo riprodotto a tav. 146, 2 ed alcune figure della cripta di Lucina.[4] Anche Sant'Eucherio di Lione († fra il 450 ed il 455) attribuisce a quest'abito il clavo: sembra però che egli alludesse alla penula tagliata in basso, giacchè scrive: « Penula, in Apostolo, Latinum est. Est autem quasi lacerna descendentibus clavis ».[5] Restringendola ancora di più, la penula prendeva presso a poco la forma del moderno scapolare benedettino, che anch'esso in origine era una penula.[6] Riscontriamo già una penula di questa forma in un bassorilievo sepolcrale pagano del I o II secolo:[7] la porta anche il vescovo nell'affresco della vestizione in Santa Priscilla.[8]

4. Soli monumenti cristiani ci hanno tramandato esempi di una penula che può dirsi *barocca:* in essa la parte anteriore è tagliata molto corta ed a forma di cuneo, la posteriore invece sì lunga e larga da coprire il dorso e giungere ordinariamente sino ai polpacci. Questa specie di penula ha con quella primitiva la stessa relazione che ha la casula anche oggi usata nella settimana santa in certe cerimonie e tagliata davanti, con la casula « gotica ». Tutte le pitture con questa forma barocca sono del IV secolo.[9]

Essendo la penula destinata a proteggere contro l'inclemenza del tempo, non doveva annoverarsi tra le vesti più costose: mentre essa nella *Tariffa massimale* di Diocleziano è segnata a 4-5000 denari (1 denaro — cent. 2.25), un sago gallico invece

[1] Wilpert, *Gewandung*, fig. 13.

[2] Wilpert, *Capitolo*, fig. 27.

[3] Questa copia importante e quelle ricordate sotto il n. 1 furono fatte dal chmo Ottone Donner von Richter quando gli originali erano ancora ben conservati.

[4] De Rossi, *R. S.*, I, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 1, 3. Però l'una e l'altra copia non sono del tutto esatte.

[5] Eucher., *Instruct. ad. Salon.*, 2, 10, Migne, 50, 820.

[6] Le miniature di un codice vaticano del secolo XII (*Cod. vat. lat.*, 1202, fol. 157 r. et passim) presentano una forma media assai istruttiva fra la penula e lo scapolare. In parecchie miniature medioevali, fra le quali citiamo soltanto quelle del celebre Menologio (*Cod. vat. gr.*, 1613) e del Climaco (*Cod. vat. gr.*, 394) della Vaticana, i monaci e monache portano uno scapolare (o penula) molto ristretto, tagliato in linea retta alle due estremità, che arriva appena alla vita e che a prima vista fa l'impressione d'un fazzoletto da collo. Anche di questa forma di abito si trovano esempi molto simili in monumenti antichi.

[7] Wilpert, *Gewandung*, fig. 14. Il bassorilievo merita l'attenzione di chi studia le catacombe, anche perchè attesta l'alta antichità della cattedra con la spalliera rotonda, che è riprodotta frequentemente negli affreschi cimiteriali.

[8] Tav. 79; cfr. la mia opera *Gottgeweihte Jungfrauen*, tav. I.

[9] Tavv. 118, 1; 160, 1; 185, 2; 217 e 233.

costa 8000 denari.[1] Però l'eccentrico Caligola portava « penule ricamate ed ornate di gemme ».[2] Tacito, o chiunque sia l'autore dell'opera « de oratoribus », narra (c. 39) come cosa affatto insolita che al suo tempo alcuni *avvocati* presentavansi al tribunale vestiti di penula, nè esclude dal novero se stesso, dicendo in tono scherzevole: « quale abbassamento, pensiamo noi, hanno portato all'eloquenza quelle penule, nelle quali rinchiusi e serrati trattiamo coi giudici? ». L' « abbassamento » consisteva in questo che gli avvocati non portavano la toga conveniente alla loro condizione, bensì la penula,[3] nella quale non potevano fare i bei gesti, le mosse artificiose degli oratori. Questa notizia è illustrata dalla pittura disgraziatamente frammentaria nella volta della prima parte del cubiculum duplex (XY) nell'ipogeo di Lucina, ove erano raffigurati quattro santi come advocati, vestiti di penula.[4] L'affresco dovrebbe essere di poco posteriore all'opera citata, giacchè è della prima metà del II secolo.

Col tempo scompariscono in Roma i pregiudizi contro la penula e crescono le notizie che ci attestano l'uso che se ne faceva. Sotto Traiano, come narra Sparziano,[5] la indossavano i tribuni del popolo quando pioveva, e Commodo ordinò che gli spettatori andassero ai giuochi « paenulati, non togati ».[6] È significativo anche il fatto che in uno dei plutei del Foro romano sono vestite della penula due persone che trovansi nella immediata vicinanza dell'imperatore, e che il retore T. Castricio, maestro di Gellio, tollera come mantello pei senatori la penula anzichè la lacerna:[7] « T. Castricius... cum me forte praesente... discipulos quosdam suos senatores vidisset die feriato tunicis et lacernis indutos et gallicis calciatos; 'equidem,' inquit, 'maluissem vos togatos esse; si pigitum est, cinctos saltem esse et paenulatos' ».[8] Tertulliano che non suole parlar bene della penula, attesta l'uso di essa presso i cristiani.[9] Riprendendo usanze superstiziose da lui notate in alcuni convertiti dal paganesimo, scrive: « è superstizione, p. e., se alcuni, quando pregano, si levano la penula, chè in tal guisa i pagani invocano i loro dei. Se ciò fosse necessario, gli Apostoli lo avrebbero certamente compreso nella loro disciplina dell'orazione: a meno che non si voglia ammettere Paolo aver lasciato la sua penula presso Carpo durante l'orazione. Perchè non dovrebbe Iddio ascoltare coloro che sono vestiti di penula, se esaudì i tre fanciulli nella fornace del re babilonese non ostante i loro calzoni e berretti? »[10] Il soldato, che con la sua coraggiosa professione diede motivo all'opera *De corona militis*, era egli pure vestito di penula.[11]

[1] Ed. cit., p. 151 ss.

[2] Sueton., *Cal.*, 52: Saepe depictas gemmatasque indutus paenulas, manuleatus et armillatus in publicum processit.

[3] La parola togati allora aveva il valore di advocati; perciò Quintiliano presso Marziale è detto (2, 90, 2) « l'orgoglio della toga romana ». Cfr. Friedländer, *Sittengeschichte*, I, p. 326.

[4] Tav. 24, 1.

[5] Sparz., *Hadrian.*, 3, 5: quibus (paenulis) uti tribuni plebis pluviae tempore solebant.

[6] Lampr., *Commod.*, 16, 6: Commodus contra consuetudinem paenulatos iussit spectatores, non togatos ad munus convenire, quod funebribus solebat, ipse in pullis vestimentis praesidens.

[7] Cfr. § 42.

[8] Gellius, *N. A.*, 13, 22 (al. 21).

[9] Tertull., *Apol.*, 6.

[10] *De orat.*, 15.

[11] *De corona*, 1.

In processo di tempo si cercò di limitare assai l'uso di portar sempre la penula entro la città. Alessandro Severo la permetteva solo ai vecchi.[1] Sembra tuttavia che i tentativi di limitazione abbiano servito a favorire anzichè impedire il sopravvento della penula, poichè nei bassorilievi costantiniani della « allocutio » e della « liberalitas » la penula è l'abito quasi esclusivo del popolo, e sessanta anni più tardi, nella legge sul vestiario del 382, essa figura come mantello privato dei senatori accanto alla toga officiale.[2] Era usata e nella forma ristretta e in quella larga di mantello a ruota: vediamo la prima nei bassorilievi costantiniani or ora ricordati, portano l'ultima i notai nel dittico di Probiano,[3] e certamente la portavano i senatori, essendo essa molto più dignitosa e ricca dell'altra. Per la stessa ragione dobbiamo senz'altro ammettere che della penula larga si servissero all'altare i vescovi e preti e che da lei derivasse la casula o *veste per la Messa.* E questo appunto ci risulta difatti dal più antico monumento che rappresenti un vescovo, cioè dal mosaico dell'inizio del V secolo raffigurante Sant'Ambrogio.[4] Più antica, e per la presente questione più importante, è la testimonianza di Sulpicio Severo, dal quale sappiamo che San Martino di Tours († 397) soleva offrire il santo sacrificio in tunica ed amphibalus, cioè in una larga penula che ravvolgeva completamente il corpo. Che l'anfibalo avesse questa forma lo dimostra il fatto narrato dallo stesso Severo,[5] come pure il passo nel quale Germano di Parigi identifica l'anfibalo con la casula; « casula, quam amphibalum vocant, quod sacerdos induetur, tota unita per Moysen legiferum instituta primitus demonstratur ».[6] Inoltre troviamo la penula di forma *ampia* nei mosaici di Ravenna e nelle pitture eseguite al sepolcro di San Cornelio in San Callisto,[7] tutti monumenti del VI secolo.

Il nome di penula divenne ben presto antiquato; si trova bensì presso Isidoro, ma ivi erroneamente è dato ad un'altra veste, alla lacerna: a indicarla si usavano invece i termini amphibalus, casula e planeta. Poichè la funzione eucaristica di solito tenevasi in luoghi coperti, ove il celebrante non era esposto alla inclemenza del tempo, potevano usarsi per la pianeta anche stoffe preziose quali convenivano all'alta dignità del servizio divino. Per la stessa ragione divenne superfluo il cappuccio, cessando la necessità di coprirsi; sembra però che si sia conservato a lungo, giacchè lo vediamo ancora in miniature del secolo X. Fino a questo punto ed anche più tardi, la pianeta conservò la sua forma ampia; nel secolo XI apparve qua e là una lieve modificazione, che ricorda la penula barocca: la parte anteriore fu alquanto accorciata e fatta a punta, mentre la posteriore conservò la lunghezza e larghezza originaria. Ce ne offrono due interessanti esempi le pitture della basilica sotterranea di San Clemente.[8]

[1] Lampr., *Alex. Sev.*, 27, 4: Paenulis intra Urbem frigoris causa ut senes uterentur, permisit, cum id genus vestimenti semper itinerarium aut pluviale fuisset. Matronas tamen intra Urbem uti vetuit, in itinere permisit. Circa le rare rappresentazioni di *donne* con la penula v. p. 84, n. 5.

[2] *Cod. Theodos.*, 14, 10, 1.

[3] Wilpert, *Capitolo*, p. 5.

[4] A. Ratti, *Il più antico ritratto di Sant'Ambrogio*, estratto dal volume *Ambrosiana* (Milano, 1897), p. 20 ss.

[5] Il passo fu riprodotto a p. 62.

[6] Germ., *Ep.*, 2, Migne 72, 97. San Germano è uno dei primi che si sono affaticati per derivare gli indumenti liturgici dagli abiti mosaici di culto.

[7] Tav. 256.

[8] Wilpert, *Gewandung*, figg. 25 e 26; idem, *Capitolo*, fig. 52 e la tavola colorata alla fine.

Riguardo alle modificazioni posteriori, qui osservo soltanto che il rimpicciolimento della pianeta sta in proporzione del progressivo suo allontanarsi dal vero scopo, che era quello di servire come capo di vestiario, e dell'esagerazione nell'ornarla di ricami d'oro e d'argento. Si ripetè quindi in lei quanto s'era verificato secoli prima nella toga picta: *da vero mantello* la penula diventò *un vestito liturgico.*

§ 42. La lacerna. Il Byrrus.

Fra i capi di vestiario non nazionale, la cui vista aveva tanto suscitato il malumore di Augusto, Svetonio nel pàsso[1] citato a p. 67 nomina espressamente la *lacerna* (μανδύας, μανδύη, κάνδυς), la quale era un piccolo mantello, tutto aperto davanti, di lana grossa, portato in guerra come riparo contro le intemperie, in origine dai soli ufficiali, ma poi ben tosto anche dalla truppa. Gittata sulle spalle, la lacerna scendeva fino alle cosce;[2] all'estremità inferiore aveva frange[3] ed era fermata sul petto per mezzo della lingula, piccola striscia di panno o cuoio con due bottoni, oppure di una fibbia a forma di lingula o spillo rotondo.[4] Essa pertanto era un abito molto pratico; se ne potevano rigettare dietro il dorso[5] le parti anteriori, restando così con le mani completamente libere. Dall'Asia la introdusse nell'esercito Lucullo, e fin dal primo periodo imperiale diventò un vestito cittadino di lusso, del quale si faceva pompa specialmente quando si andava al circo.[6] Queste lacerne di lusso erano sì leggiere che « un lieve colpo di vento poteva sollevarle dalle spalle ».[7] Erano portate come riparo contro la polvere e la pioggia, sopra la toga,[8] per cui Giovenale (9, 28 s.) le chiama « munimenta togae ». Che esse anche al tempo di Sant'Agostino servissero di mantello leggiero ed elegante lo prova il passo, nel quale il santo descrive un povero innamorato, che servilmente si comporta a seconda della volontà dell'amata e che per piacerle, d'inverno si toglie il mantello pesante ed indossa un abito d'estate, la lacerna.[9] Come ha dimostrato Ernesto Schulze,[10] la più antica rappresentazione della lacerna in un

[1] Cfr. il simile passo in Gellio, p. 76. Quanto Cicerone sprezzasse quest'abito, si rileva da *Philipp.*, 2, 30, 76, ove qualifica per il più vergognoso delitto di Antonio che egli « per municipia coloniasque Galliae... cum gallicis et lacerna cucurrit ».

[2] Martial, 1, 93, 7.

[3] Sueton., *Deperditorum libror. reliquiae*, ed. Roth p. 313; cfr. anche la nota seguente.

[4] Amm. Marcell., 14, 6, 9: Sudant sub ponderibus lacernarum (in senso ironico) quas in collis insertas cingulis ipsis (leggi: lingulis pictis) annectunt, nimia subteminum tenuitate perflabiles, expandentes eas crebris agitationibus maximeque sinistra, ut longiores fimbriae tunicaeque perspicue luceant varietate liciorum effigiatae in species animalium multiformes. Si deve a E. Schulze la correzione di questo passo.

[5] Juvenal., 1, 27: Tyrias humero revocante lacernas.

[6] Martial., 4, 2; Dio., 67, 8, 3.

[7] Martial., 6, 59: ...lacernae, Tollere de scapulis quas levis aura potest.

[8] Suet., *Claud.*, 6; Martial., 14, 137.

[9] August., *Sermo* 161, 10 Migne 38, 883: Nolo habeas talem byrrum: Non habet. Si per hiemem illi dicat: In lacerna te amo, eligit tremere quam displicere.

[10] E. Schulze, *Marmorbüste eines römischen Feldherrn in der kaiserlichen Eremitagen zu St. Petersburg*, nella *Archäolog. Zeitung*, 1875, p. 9-18.

monumento romano, è un busto del ricordato Lucullo, rinvenuto nelle vicinanze di Tuscolo e posseduto dal museo dell'eremitaggio imperiale di Pietroburgo.

Al tempo di Traiano la lacerna era anche il mantello dei littori come possiamo ricavare dai bassorilievi dell'arco trionfale di questo imperatore a Benevento. In uno di essi un littore, perfettamente conservato, sta a sinistra di Traiano, in un altro volge il tergo allo spettatore, e per quanto la sua lacerna sia danneggiata, può tuttavia riconoscersi che non aveva cappuccio; [1] se ne vede pure uno vestito di lacerna nel noto bassorilievo del palazzo dei Conservatori, che rappresenta Marco Aurelio trionfatore: [2] ivi, come in un littore dell'arco di Traiano, la lacerna è fermata al petto mediante una fibbia rotonda. Tutti questi monumenti ci autorizzano a riconoscere la lacerna anche in alcuni vetri cimiteriali, nei quali sono effigiati i Principi degli Apostoli. [3] Molto allungata la troviamo in parecchi mosaici di Roma e Ravenna, [4] ove, come nei vetri anzidetti, è sprovvista di frange ed è fermata al petto da una spilla rotonda.

Nelle pitture cimiteriali che appartengono al periodo di sepoltura nelle catacombe, non può riconoscersi con sicurezza la lacerna; ce la presenta un solo tardo affresco della catacomba di Ponziano. Sebbene esso appartenga, per quanto pare, tutto al più al VI secolo, noi ne diamo copia, [5] e già ne parliamo qui, perchè ci presenta, raccolti in una sola scena quattro dei mantelli finora illustrati — il pallio, la lacerna, la clamide e la penula — e perchè la fedeltà delle copie che ne furono pubblicate lascia molto a desiderare. [6] L'affresco decora la parete murata di prospetto del sepolcro, nel quale furono deposte le reliquie dei martiri persiani Abdon e Sennen. Nel mezzo si vede sporgere dalle nubi il busto di Cristo, riconoscibile dal nimbo cruciforme; il suo abito è l'usuale, cioè tunica e pallio. Egli sta in atto di porre sul capo dei due martiri il diadema (non ghirlande). Abdon († SCS ABDO) ha la precedenza, a destra di Cristo; Sennen († S̄C̄S̄ SENNE) sta a sinistra. Ambidue portano la barba e sono vestiti di una tunica con maniche, succinta e tagliata stranamente a pizzi, della *lacerna* e del berretto frigio. [7] Accanto ad essi sono dipinti altri due santi, Milex († SCS MILIX) e Vincenzo († SCS̄ BICENTIVS). Il primo, come soldato, porta la tunica con maniche succinta e la clamide; la sua faccia, al presente deteriorata, era imberbe. L'altro santo, Vincenzo, porta una calzatura a foggia di sandalo, [8] la tunica talare e la penula nella sua forma originale. Il bel volto ovale con grandi occhi da fanciullo è sprovvisto di barba, i capelli mostrano la grande tonsura. I due ultimi santi sono in atteggiamento di oranti, gli altri hanno le braccia solle-

[1] Wilpert, *Gewandung*, figg. 13 e 15.

[2] E. Petersen, *Vom alten Rom*, p. 16.

[3] Garrucci, *Storia*, III, tav. 182, 3-6, confrontando poi tavv. 181, 192-194.

[4] Garrucci, *Storia*, IV, tavv. 212, 2; 215, 1; 250, 6; 251, 3, 4, 5 e passim.

[5] Tav. 258.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 133; Aringhi, *R. S.*, p. 383; Bottari, *R. S.*, I, tav. 45; Garrucci, *Storia*, II, tavola 87, 1.

[7] Vestito in tal modo appare Daniele fra i leoni in due sarcofagi ravennati ed in una miniatura del Cosma indicopleuste (presso Garrucci, *Storia*, III, tav. 150, 1; V. tav. 311, 4; 332, 3). Tale tunica si trova nei bassorilievi di un sarcofago del IV secolo nel Museo Capitolino (descritto nella *Nuova descrizione del Museo Capitolino*, p. 71, 28).

[8] Cfr. § 53.

vate in modo uniforme, ma le dirigono al centro ove sta Cristo, quasi per ricevere le corone. Tutti hanno il nimbo pieno circondato da largo contorno. Negli interstizi fra le singole figure sono dipinte piante basse in forma di cespuglio. Un'iscrizione, ora in parte svanita, che è dipinta nella incorniciatura superiore, in bianco su fondo giallo, ci rivela il nome di chi fece fare la pittura: † DE DONIS DI ET SCRM ABDO ET SENNE GAVDIOSVS... †, «coi doni di Dio e dei santi Abdon e Sennen Gaudioso (fece eseguire la pittura)».

Talora viene identificato con la lacerna il *byrrus,* che era esso pure un mantello col cappuccio;[1] ne segue che quanto al taglio non correva differenza essenziale fra questi due abiti. A tal somiglianza deve pure attribuirsi se San Cipriano, secondo che dicono gli atti proconsolari, allorchè fu martirizzato indossava «lacerna e byrrus»: evidentemente una delle due parole dalla nota marginale esplicativa è passata nel testo.[2] Neanche il colore offriva un segno di distinzione, poichè se il byrrus, come pare indichi il nome, originariamente era *rosso* (πυῤῥός) e la lacerna di colore oscuro,[3] quando più tardi quest'ultima divenne specialmente abito di lusso, si faceva con stoffa di qualunque colore,[4] come anche il byrrus alla sua volta subì l'influsso della moda. Ma soltanto in questo non vi fu cambiamento, che il byrrus rimase sempre un mantello duro e pesante per l'inverno,[5] mentre la lacerna, dal I secolo al tempo di Sant'Agostino, restò principalmente abito d'estate. La legge sul vestiario dell'anno 382 designa il byrrus come mantello degli schiavi: «Servos sane omnium... aut byrris uti permittimus aut cucullis».

Pare che la lacerna ed il byrrus fossero in uso sopratutto in Africa. Li trovammo fra gli abiti di San Cipriano, e Sant'Agostino li ricorda in vari luoghi delle sue opere: una volta egli indica espressamente il byrrus quale mantello di cui solevano servirsi i suoi chierici ed egli stesso. Ed esorta i fedeli che gli vogliono far dono di abiti, a regalargliene di quelli, che possano essere portati da chiunque del suo clero, giacchè in casa sua tutto era comune. Egli poi venderebbe le vesti preziose e ne distribuirebbe il prezzo ai poveri.[6] Dalla lacerna (byrrus) allungata fin

[1] Cfr. Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, p. 551.

[2] Il passo è riprodotto più sotto a p. 82, nota 5.

[3] Sueton., *Aug.*, 40 (cfr. sopra p. 67, nota 4); Martial., 4, 2; 14, 129.

[4] Martial., 4, 2; 13, 87; 14, 131 e 137.

[5] Sulp. Sev., *Dialog.*, 1, 21; Migne 20, 197: Atque haec caris viduis ac familiaribus mandat tributa virginibus; illa ut birrum rigentem, haec ut fluentem texat lacernam. Nelle miniature medioevali la lacerna e il birrus costituiscono il mantello dei monaci e delle monache. Cfr. specialmente *Codd. vat. gr.*, 1613 e 394.

[6] *Sermo* 356, 13; Migne 38, 1579 s.: Nemo det byrrum, vel lineam tunicam, seu aliquid, nisi in commune... Nolo talia offerat Sanctitas vestra, quibus ego solus quasi decentius utar; offerat mihi, verbigratia, byrrum pretiosum: forte decet episcopum, quamvis non deceat Augustinum, id est, hominem pauperem, et de pauperibus natum. Modo dicturi sunt homines, quia inveni pretiosas vestes, quas non potuissem habere vel in domo patris mei, vel in illa saeculari professione mea. Non decet: talem debeo habere, qualem possum, si non habuerit fratri meo dare. Qualem potest habere presbyter, qualem potest habere decenter diaconus et subdiaconus, talem volo accipere, quia in commune accipio. Si quis meliorem dederit, vendo: quod et facere soleo; ut quando non potest vestis esse communis, pretium vestis possit esse commune. Vendo et erogo pauperibus.

sotto le ginocchia nacque quell'indumento liturgico superiore che nel linguaggio ecclesiastico si appella cappa e piviale, cotta, rocchetto.[1]

§ 43. L'abito superiore del Buon Pastore. La mantellina.

Dal principio del III secolo il Buon Pastore, soltanto però quando porta sulle spalle la pecora, indossa sopra la tunica un mantello rosso-bruno, la cui forma non si può discernere, tenendolo gettato sciolto sulla spalla sinistra.[2] Potrebbe pensarsi alla clamide ed al pallio, perchè quando questi si ripiegavano, si facevano pendere in tal modo e bastavano alle esigenze e bisogni della vita pastorizia.[3] Ma non è inverosimile che i pittori con tale mantello volessero rappresentare senz'altro un fazzolettone qualunque, una ἐνδρομίς, che servisse ad involgervisi in tempo cattivo. Deve notarsi per la cronologia che il mantello manca in tutti gli affreschi dei due primi secoli.

Insieme al mantello, in alcune pitture, la più antica delle quali è della seconda metà del III secolo,[4] si vede usato come abito superiore del Buon Pastore l'*alicula,* ossia una mantellina con cappuccio.[5] Secondo il grammatico Velio Longo l'alicula aveva tal nome perchè copriva la parte superiore delle braccia: « quod alas nobis iniecta contineat ».[6] Nella scena della « liberalitas Augusti » dell'arco trionfale di Costantino noi la riscontriamo in alcune figure del popolo, fra le quali anche dei ragazzi; tutto ciò illustra un passo dei digesti di Ulpiano, ove l'alicula è annoverata fra gli abiti puerili.[7] In alcuni bassorilievi di sarcofagi essa è data ai cacciatori ed ai campagnuoli,[8] e campagnuoli la portano anche nella raccolta delle olive dipinta nella cripta di San Gennaro;[9] alcuni di essi hanno il cappuccio tirato sul capo, altri invece abbassato sulle spalle. Nella *Tariffa massimale* di Diocleziano a designarla si usa il termine caracalla maior[10] per distinguerla dalla caracalla minor, che indicava un cappuccio senza mantellina. Per significare il cappuccio soltanto usavasi anche il nome tegillum, ma specialmente cucullus.

[1] Wilpert, *Gewandung*, p. 45 s.
[2] Tavv. 61; 63; 66, 2; 73, ecc.
[3] In una lastra sepolcrale del III secolo, ancora inedita, nella catacomba di Domitilla, il Buon Pastore è vestito di clamide. È l'unico esempio finora conosciuto.
[4] Tav. 51, 2.
[5] Forcellini- de Vit, *Lexicon* s. v. *Alicula;* Daremberg-Saglio, *Dictionnaire* s. v.
[6] *De orthographia*, ed. Putsch p. 2229 s.
[7] *Dig.*, 34, 2, 23, 2: Puerilia (vestimenta) sunt, quae ad nullum alium usum pertinent nisi puerilem, veluti togae praetextae, aliculae, chlamydes, etc.
[8] Garrucci, *Storia*, V, tav. 298, 3; 382, 2.
[9] Tav. 34.
[10] Ed. Mommsen- Blümmer, p. 113.

§ 44. La Dalmatica.

Per ultimo, fra gli abiti superiori ricordiamo la *dalmatica* (dalmatica, δελματική), che propriamente era una larga tunica, dalla quale distinguevasi soltanto per le maniche più larghe e più corte ed anche perchè non si cingeva.[1] Comparve a Roma al tempo degli Antonini, poichè si sa che Commodo « dalmaticatus in publico processit ».[2] Come era da aspettarsi, l'esempio dell'imperatore fu ben presto imitato, e così fu introdotto l'uso di indossare la dalmatica come veste superiore, allorchè si usciva di casa. Con quanto si è detto concordano appieno le pitture delle catacombe: la dalmatica si trova solo in pitture dei secoli III e seguenti e precisamente come *veste superiore;* ad eccezione di un caso,[3] non si verifica mai che la figura che ne è vestita abbia alcun altro mantello, mentre invece sotto la dalmatica talora appariscono le maniche e il lembo della tunica interiore.[4] Era naturale che nella stagione fredda o cattiva, sulla dalmatica si ponesse un mantello; così sappiamo che San Cipriano nel giorno in cui fu martirizzato, era vestito di dalmatica e lacerna (byrrus).[5] Così anche nei bassorilievi costantiniani dell' « allocutio » e della « liberalitas » più volte menzionati, l'imperatore e gli altri togati, come pure i consoli sui dittici, portano la toga sopra la dalmatica. La dalmatica maschile comparisce di rado nelle pitture delle catacombe, ed è attribuita esclusivamente ad oranti: essa scende fino alle ginocchia od alquanto sotto di esse. Quindi nella scena di Susanna, in San Callisto, la figura rivestita di dalmatica scendente fino al tallone non può essere un uomo, ma una donna, Susanna.[6]

La *Tariffa massimale* di Diocleziano cita dalmatiche maschili di lana e di lino; queste ultime con l'aggiunta ἤτοι κολόβιά,[7] la quale ci dimostra che alla fine del secolo III ed al principio del IV, come del resto anche più tardi, colobium talora era preso come sinonimo di dalmatica. Avendo essa maniche molto corte, le braccia restavano quasi del tutto scoperte, e perciò Ammiano Marcellino, abituato alle maniche lunghe e strettamente aderenti della tunica del suo tempo, potè chiamare « tuniculam sine manicis » la dalmatica del diacono Maras.[8] Nella evoluzione della dalmatica ecclesiastica — giacchè anch'essa divenne indumento liturgico — a giudicarne dai monumenti,

[1] Ciò che Sulp. Boisserée (presso Marquardt, *Privatleben der Römer,* II, p. 564, 8) dà come forma della « dalmatica primitiva » conviene bensì alla « tunica talaris et manicata », ma non alla dalmatica. Solamente la dalmatica dei diaconi greci del tardo medio evo, ha maniche che sono più strette di quelle con cui ci si presenta la dalmatica nelle pitture delle catacombe.

[2] Lampr., *Commod.,* 8, 8.

[3] Tav. 188, 2.

[4] Tav, 247.

[5] *Acta procons.,* 5 (inter opp. S. Cypriani ed. Hartel, p. CXIII): Et ita idem Cyprianus in agrum Sexti productus est et ibi se lacerna byrro expoliavit et genu in terra flexit et in orationem se Domino prostravit. Et cum se dalmatica expoliasset et diaconibus tradidisset, in linea stetit.

[6] Tav. 86. Cfr. sotto Cap. VI (fine).

[7] Ed. Mommsen-Blümner, XIX, 9, 30, pag. 35 s., 150, 153 (di lana); XXVI, 39-43, 49-53, pag. 40 s., 170, ecc. (di lino).

[8] Amm. Marcell., 14, 9, 7,

si verificò lo stesso che per la tunica: col tempo fu allungata in modo da raggiungere la lunghezza della dalmatica femminile.[1] Da questa prese a prestito anche le maniche sproporzionatamente larghe e le frange. La dalmatica che portano i santi papi e vescovi al sepolcro di San Cornelio,[2] è di questa forma.

§ 45. La copertura del capo.

Le figure maschili negli affreschi contemporanei alla sepoltura nelle catacombe, stanno per lo più a capo scoperto. Formano la prima eccezione gli orientali (Orfeo, i Magi e i tre fanciulli), che hanno il berretto frigio. Inoltre tre fossori[3] nell'atto del lavoro sotterraneo e polveroso portano il pileus (πῖλος), che era un berretto di feltro, cuoio[4] o lana, a punta. Le cappe indossate dai fornai e portatori di sacchi nella cripta omonima[5] sono più rotonde e più aggiustate alla forma del capo. Simile deve essere stato il pileolus di lana, regalato a San Girolamo da Paolino vescovo di Antiochia. Il santo ne lo ringrazia in tono scherzevole e cordiale: « Pileolum textura breve, caritate latissimum, senili capiti confovendo, libenter accepi, et munere et muneris auctore laetatus ».[6] Anche il pescatore nella cappella dei Sacramenti A 2, sembra che avesse un copricapo, ma la sua forma non può determinarsi, rimanendone soltanto una piccola macchia verde. Invece, la copertura del capo con la quale sono rappresentati Cristo, Mosè, il togato riprodotto a tav. 200 ed altri personaggi nelle copie antiche e moderne, è da attribuirsi totalmente ad errore dei disegnatori, che scambiarono per un berretto la ricca capigliatura di quelle figure.

II.

Il vestiario femminile.

§. 46. La tunica.

Anche nel vestiario muliebre la *tunica* (tunica, χιτών) era l'abito di casa: si distingueva dalla virile soltanto per la lunghezza, giacchè essa, cinta sotto il petto, arrivava almeno fino al tallone; del resto le assomigliava in tutto, così che le si può applicare lo schema dato sopra (fig. 4). La somiglianza era sì grande, che Santa Tecla

[1] Circa questa cfr. § 49.

[2] Tav. 256. Pel resto cfr. il mio *Gewandung*, pag. 37 ss.

[3] Tavv. 48, 3, e 59, 2.

[4] Un « cappello bell'e fatto » (pileum factum, πεῖλιον [γ]εγενημένον) di pelle di pecora nella *Tariffa massimale*, (ed. cit. VIII, 16, pag. 123) è messo 200 denari.

[5] Tavv. 194 s.

[6] *Ep.* 85, Migne, 22, 754.

per vestirsi da uomo non ebbe che a cambiare la cintura e fare una semplice cucitura nella propria tunica, rendendola così più corta.[1] Per quanto si conosce finora, della forma originale, che o non aveva maniche o solo mezze maniche, rimangono nella pittura delle catacombe, prescindendo da figure[2] tolte all'arte classica, esempi soltanto dei primi due secoli.[3] In questo tempo però compaiono anche le tuniche a lunghe maniche, che in seguito formano la moda comune, ed a partire dal III secolo molto spesso non sono cinte. Quindi se la forma originaria della tunica femminile è segno di alta antichità, in questo caso, dalla tunica con lunghe maniche non può trarsi un criterio cronologico. La tunica senza maniche era detta anche *colobium*, quella con le maniche *stola*.

A partire dal IV secolo si vedono anche tuniche con maniche larghe, ora cinte, ora discinte, nelle quali risulta manifesto l'influsso della dalmatica.[4] Nella scena della risurrezione di Lazzaro nella cripta della passione alla catacomba di Pretestato (tav. 19) la sorella del risorto, che sta accanto al Salvatore, porta sopra la tunica un abito largo, che arriva fino alle ginocchia, il quale pure sembra una tunica. Essendo distrutta la parte superiore, e mancando esempi per fare confronti, non possiamo precisarne il taglio delle maniche.

§ 47. La palla.

Come gli uomini, così anche le donne, uscendo, indossavano un mantello, che nella pittura cimiteriale non è la toga, ma la *palla*,[5] portata allo stesso modo del pallio maschile. La buona creanza esigeva inoltre che le donne, comparendo in pubblico, *tenessero coperto* il capo, il che si faceva tirando semplicemente sopra la testa una parte della palla. Alle donne cristiane in particolare era prescritto di tenere il capo coperto durante l'orazione. « Ogni donna », così San Paolo, « che prega a capo scoperto... disonora il suo capo, poichè è come se fosse rasa ».[6] Le rappresentazioni di donne velate con la palla tirata sul capo, sono relativamente rare nelle catacombe: la massima parte di esse appartiene al II, due sole al III secolo.[7]

[1] Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, pag. 17 s.

[2] Tavv. 100 e 128, 2.

[3] Tavv. 14, 1; 22 e 25.

[4] Tavv. 160, 1; 174, 2 e 185, 3.

[5] Che le donne in viaggio portassero anche la penula lo prova il passo riferito a pag. 77, nota 1. Fra le pitture delle catacombe solo quella della pioggia della manna (tav. 242, 2) offre due donne vestite di penula. Data la grande rarità delle donne penulate negli antichi monumenti, noi qui ricordiamo anche il bassorilievo conservato nel palazzo Corsetti, ove è rappresentata una penulata insieme ad una sacerdotessa di Iside (pubblicata da Wüscher-Becchi nel *Bullettino Comunale*, 1902 [fasc. d'ottobre]).

[6] I *Cor.*, 11, 5.

[7] Tavv. 14; 21; 25 e 96; cfr. la mia *Fractio*, tav. IV.

§ 48. Il fazzoletto da testa. La cuffia.

La necessità di coprirsi, ugualmente indispensabile per le donne pagane che per le cristiane, e la maggiore comodità, diedero origine ben presto ad un *velo* speciale, ad un *fazzoletto da testa*, chiamato ricinum, ricinus (recinus) ricula, e nell'epoca cristiana, velum, velamen, maforte, mafortium, μαφόριον, κάλυμμα, ecc.[1] In un passo, nel quale San Girolamo descrive certi artifizi di una « vergine » un po' troppo mondana, egli usa il termine palliolum.[2] I due più antichi esempi di questo copricapo si trovano nelle pitture della fractio panis e della Madonna con la stella,[3] la prima delle quali è dell'inizio e l'altra della prima metà del II secolo.

Anche le « vergini consacrate a Dio », come « spose di Cristo » dovevano portare il velo. Tertulliano ve le esorta con queste calde parole: « ti prego, vergine, a coprirti il capo col velo. Prendi l'arma della casta disciplina, circondati del vallo del pudore, costruisci al tuo sesso un muro impenetrabile ai tuoi occhi ed a quelli dei passanti. Porta abiti da maritata, affinchè tu possa conservare lo stato di vergine. Mostra pure di essere ciò che realmente non sei, e sii contenta che Dio solo ti conosca. Del resto tu sei realmente sposa, essendoti unita a Cristo; tu gli hai dato il tuo corpo, ti sei a Lui promessa. Vestiti quindi come vuole il tuo sposo. Ma Cristo vuole che le donne e spose profane portino il velo; quanto più non dovranno portarlo le sue spose! »[4] Da questo passo risulta che il velo delle vergini era, o almeno doveva essere identico a quello portato dalle coniugate. Quindi non tutte le oranti velate dipinte sui sepolcri, si debbono reputare figure di donne maritate; alcune possono rappresentare « vergini consacrate a Dio ». Ma nella massima parte dei casi non abbiamo i mezzi per discernerle, poichè le tabelle con iscrizioni, che sole potevano darci lume, nei secoli scorsi furono asportate o perirono.

Fig. 6.

Secondo Tertulliano il velo doveva essere sì grande da poter coprire i capelli sciolti: « quantum resoluti crines occupare possunt, tanta est velaminis regio, ut cervices quoque ambiantur ».[5] Una bella pittura della seconda metà del III secolo[6] ci mette sott'occhio la cerimonia della consegna del velo ad una vergine che si consacra a Dio. Ne parleremo più sotto al § 63.

Figure di donne col fazzoletto da testa si trovano molto di frequente sui sepolcri a partire dal III secolo; esse hanno il velo acconciato in maniera, che due punte rica-

[1] Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*. pag. 17.

[2] *Ep.* 117, Migne, 22, 953 s.: Palliolum interdum cadit, ut candidos nudet humeros, et quasi videri noluerit, celat festina, quod volens detexerat.

[3] Tavv. 15, 1 e 22.

[4] *De velandis virginibus*, 16, Migne, 2, 911.

[5] *De vel. virgg.* 17, Migne, 2, 912.

[6] Tav. 79 e il mio *Gottgeweihte Jungfrauen*, tav. I.

dono davanti sul petto, spesso alquanto rigidamente. Il modo con cui lo portano una orante in San Callisto e due in Santa Domitilla, che hanno un lembo tirato sul davanti e l'altro gittato sul dorso[1] offre un aspetto più pittoresco.

Fig. 7.

In quattro pitture tuttora inedite,[2] due delle quali trovansi nella catacomba ad duas lauros e due in quella di Santa Domitilla, tre sante e l'emorroissa, invece del velo, portano una *cuffia,* (mitra, mitella, prima tutulus κεκρύφαλος). La mitra è uno dei più antichi capi di vestiario ed è ricordata perfino da Isaia (3, 19). Servendo essa a coprire la capigliatura, la sua forma naturalmente dipendeva dall'acconciatura dei capelli; come pure la qualità della stoffa e la guarnizione dipendeva dal modo di portarla o libera, o sotto il velo. Mitre molto alte e con ricchi fregi si trovano in pitture etrusche, specialmente nella tomba dei vasi dipinti, del vecchio e del triclinio:[3] ne riproduciamo due esempi nelle figure 6 e 7, da disegni che dobbiamo alla cortesia del signor Wüscher-Becchi.

In Veneranda,[4] immediatamente sopra la capigliatura bruna appariscono dei merletti appartenenti ad un abito diverso dal fazzoletto da testa: esso, come provano i due affreschi dell'emorroissa, può essere semplicemente una mitra (munita di trine). Si distingue benissimo nell'orante riprodotta a tav. 164, 1, ove non ha ornamento di sorta ed è tagliata e aggiustata alla forma della pettinatura.

§ 49. La dalmatica.

Nelle rappresentazioni più antiche di figure femminili regna grande varietà; i loro abiti pittoreschi a ricche pieghe conservano molto della leggiadria di quelle muliebri greche. Dopo il III secolo, con l'introduzione della dalmatica incomincia una certa uniformità; le figure si somigliano l'un l'altra, e se si può constatare qualche divario, questo ne riguarda tutto al più la guarnizione ed il colore o il taglio delle maniche, le quali a partire dal IV secolo diventano più larghe e talora sono ornate di frange. I più antichi esempi di tali frange ci sono offerti dagli affreschi riprodotti a tavv. 201, 2, e 204. Come già notammo sopra (pag. 82) la dalmatica derivò dalla tunica discincta,

[1] Tavv. 88 e 138; cfr. anche tav. 58, 1.
[2] Tavv. 98 s; 125 e 130.
[3] Cfr. *Monumenti inediti dell' Ist.*, VIII, tav. 2; IX, tavv. 13, 13 *a* e 14; Helbig, *Homer. Epos*, 2ª edizione, pag. 229 ss.; idem, *Ueber den Pileus der alten Italiker* nei *Sitzungsberichte der bayr. Akademie*, 1880, pag. 487.
[4] Tav. 213.

quindi non è mai cinta. Per solito giunge fino al tallone; eccezionalmente si trovano dalmatiche più corte; quelle che arrivano fino a terra compariscono solo dopo Costantino. Secondo la *Tariffa massimale* vi erano dalmatiche femminili di lana, di lino e di mezza seta.[1] I pittori delle catacombe le danno di preferenza alle oranti; quasi di regola le portano pure Agape ed Irene nelle rappresentazioni del banchetto celeste, più di rado la Madonna, alcune volte Susanna.

Fig. 8.

Una dalmatica con cappuccio si vede nella volta dell'ipogeo della Nunziatella;[2] nella fig. 8 è riprodotto un graffito proveniente da Sant' Ermete, che mostra lo stesso vestiario. La *Tariffa massimale* cita spesso la dalmatica col cappuccio sotto il nome di δελματικομαφέρτιον (δελματικομάφερτος, δελματικομάφορτον); per quanto mi consta, i due monumenti cristiani sono gli unici in tutta l'arte antica, che rappresentino questo capo di vestiario.

§ 50. Il fazzoletto da collo.

Il *fazzoletto da collo,* orarium,[3] appare una sola volta nella pittura delle catacombe, in un affresco del III secolo ai Santi Pietro e Marcellino: una donna, che con la domestica attende a fare la spesa, lo indossa sciolto, così che le due estremità giungono fino alla vita.[4] L'affresco trovasi all'entrata del cubiculum VI scavato per metà sotto terra. I copisti erroneamente scambiarono il fazzoletto pel braccio (sinistro) della donna.[5]

III.

La guarnizione degli abiti.

Come per la forma, così anche per la *guarnizione* degli abiti esiste una grande differenza fra le pitture dei primi due secoli e quelle dei secoli seguenti. Questo fatto, che in apparenza sembra indifferente, offre tuttavia un mezzo prezioso per fissare l'epoca degli affreschi.

[1] Ed. Mommsen-Blümner. XIX, 8, 13, pag. 35 s., 149 s, 153 (di lana); XXVI, 34-38, 44-48, pag. 40 s, 170, ecc. (di lino): una di mezza seta XIX, 12 pag. 35 e 150.

[2] Tav. 75.

[3] Circa le varie significazioni dell'orarium cfr. il mio *Capitolo,* pag. 47, 50 ss., 61 ss.

[4] Tav. 62, 2.

[5] Bosio, *R. S.,* pag. 349; Garrucci, *Storia,* II, tav. 45, 1.

La *tunica,* sia degli uomini che delle donne, o è disadorna o è ornata del *clavus,* il quale consiste in due strisce di porpora correnti in direzione verticale, sul davanti e dietro, dall'apertura del collo fino all'estremità. Mentre la tunica angusticlavia (στενόσημος) era, come è noto, presso i romani l'abito officiale dei *cavalieri*, il *clavo largo* (tunica laticlavia, πλατόσημος) spettava soltanto ai *senatori*: esso non apparisce nelle pitture cimiteriali, almeno nelle figure maschili che rappresentano defunti.[1] Come da questa circostanza non può trarsi la conclusione che nessun senatore cristiano sia stato sepolto nelle catacombe; così neppure può dedursi che nelle persone fornite del clavo stretto debbansi riconoscere semplici cavalieri, poichè lo portano, per esempio, anche Noè, Daniele, Mosè e il Buon Pastore. Se non esclusivamente, almeno in primo luogo, il clavo era introdotto dai pittori come *ornamento* della tunica, non come segno caratteristico della condizione sociale. Soltanto in alcuni affreschi del IV secolo, la tunica di Cristo e degli Apostoli è munita d'un clavo che supera del doppio e anche di più, la larghezza dell'antico clavo stretto.[2] Difficilmente può affermarsi che gli artisti abbiano allora voluto dipingere il latus clavus e rappresentare gli Apostoli quali « senatores », come talvolta sono chiamati dagli scrittori; essendo anche possibile che il clavo in quelle figure abbia una tale larghezza, solo perchè nell'ultimo periodo erano diventati più larghi e i bordi della cornice e i contorni delle figure.

A partire dal III secolo le guarnizioni della tunica diventano incomparabilmente più ricche. Oltre il clavus, che di rado manca, servono d'ornamento alcuni *galloni* (instita, limbus) nell'orlo, al collo e alla parte anteriore delle maniche, ove di frequente se ne trovano due.[3]

Talora, specialmente nel IV secolo, le due strisce verticali di porpora sono così corte che sorpassano appena il petto. In questo ornamento si deve riconoscere il lorum, che è un'imitazione delle due cinghie della corazza, e perciò trovasi solo nella tunica virile.[4] A seconda del numero dei lora che vi erano cuciti si distinguevano tunicae monolores, dilores, trilores, ecc.[5] Qui però non è esclusa la possibilità di dovere intendere per lora anche certe strisce lunghe, le quali giungevano fin quasi all'orlo della tunica. Di fatto l'orante riprodotto a tav. 160, 1, è vestito d'una tunica triloris, le cui strisce (verdi) hanno la lunghezza suindicata. Si accompagnavano bene spesso al lorum, ma solo dal secolo IV in poi, sopra le spalle e in basso, fra l'orlo e la cintura, delle *rotelle di porpora*, dette segmenta e non già calliculae.[6] Dalla forma circolare di

[1] Heuzey (presso Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, II, pag. 1244) per dimostrare l'esistenza del latus clavus in pitture cimiteriali, si appella ad un affresco conservato nella Biblioteca vaticana ed alla rappresentazione di Mosè che si toglie i sandali nel cubiculum IV della catacomba di Santa Domitilla. Ma la prima pittura pel restauro moderno ha perduto ogni valore; nella seconda il clavo in questione esiste solo nella copia assai infedele del Perret (*Catacombes de Rome*, I, tav. XXIV), donde passò nei manuali: nell'originale *Mosè non ha clavo*. Vedi quest'ultima pittura a tav. 230, 1.

[2] Tavv. 148, 2; 170 e 193.

[3] Tavv. 57; 59, 2, 60 ss.; 121 s., 159, 2, ecc.

[4] Tavv. 43, 4; 75; 164, 1; 185, 2; 186, 2, ecc.

[5] Vopisc., *Aurel.*, 46, 6: paragaudas vestes ipse primus militibus dedit... et quidem aliis monolores, aliis dilores, trilores aliis et usque ad pentelores quales hodie lineae sunt.

[6] Fino a poco tempo fa, dagli archeologi si usava

questi segmenti ha origine la frase di Tertulliano « vestes purpura oculare ».[1] Che i galloni e le rotelle di porpora venissero aggiunte anche senza il lorum, lo mostrano parecchie pitture del III e IV secolo, delle quali diamo alcuni esempi a tavv. 51, 2; 157, 2; 190. Due volte solamente ricorre la crux gammata.[2]

Il *pallio*, nel primo periodo non ha alcun distintivo; gli ornamenti compariscono solo dal secolo III in poi. Talora vi si veggono piccoli *segmenti rettangolari*, una volta una serie di brevi strisce *parallele*, raramente la croce, cioè una volta nella così detta forma greca, quattro volte in quella di crux gammata.[3] La decorazione ordinaria consiste in lettere come H, I, P, T, X, Γ, ⅂, Z.[4] È noto che furono tentate varie spiegazioni, anche mistiche, di queste lettere: gli affreschi delle catacombe non offrono a tale scopo il minimo aiuto, giacchè in essi le lettere sono puro ornamento.

La *palla* è sempre priva di qualsiasi ornamento. Abbiamo già detto sopra (pag. 75) che una forma di *penula* ebbe il clavo stretto. La *clamide*, nelle pitture contemporanee alla sepoltura nelle catacombe, ha solo un largo gallone;[5] come mantello usato alla corte bizantina, comunemente fu ornata da un largo *pezzo* rettangolare detto *tabula*, ταβλίον.[6] Porta questa clamide p. e. San Milix nella pittura della fine del V secolo, alla catacomba di Ponziano.[7]

Come varietà della tunica, anche la *dalmatica* fu ornata allo stesso modo. Ornamento usuale della dalmatica virile è il clavo stretto. Il lorum appare solo nell'orante della volta nell'ipogeo della Nunziatella, che appartiene alla seconda metà del III secolo: secondo ogni apparenza questo è il più antico esempio di tale ornamento. La dalmatica femminile ha sempre il clavo; comunemente però esso è più largo, talora il doppio del clavo ristretto, e non di rado coperto di ricami.[8] Fu già notato a pag. 83 che anche le *frange* servivano a guarnire la dalmatica. Finalmente il *velo* ebbe talora frange con galloni o segmenti, o gli uni e le altre insieme.[9]

Questi ornamenti non bastarono ad alcuni pittori del IV secolo, i quali per dare alle oranti femminili l'aspetto più imponente e solenne che fosse possibile, le ornarono di *braccialetti*, di *collane*, di *orecchini* e *spilloni*. L'esempio più notevole è quello delle due oranti riprodotte nelle tavv. 174 ss., che riuniscono in sè tutti questi ornamenti. La Madonna « ostriana » (tavv. 207 ss.) porta orecchini ed una collana di perle e pietre preziose. Susanna, finalmente, in una pittura a Santa Domitilla (tav. 142, 1) ha una semplice fila di perle attorno al collo; in questo affresco, che è

il termine calliculae a designare questo ornamento della tunica. È merito di Massebieau e di Pio Franchi de' Cavalieri l'averne provato l'inesattezza e l'averlo così per sempre bandito dalla nostra scienza. V. la *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, edita da quest'ultimo, pag. 45 s.

[1] *De pudic.*, 8.

[2] Tav. 180 u. 112, 3; De Rossi, *R. S.*, III, tav. L.

[3] Tavv. 40, 1; 75 e 86; 90, 2; 122, 1; 87, 2, e 212.

[4] Tavv. 54; 57; 60; 68; 93; 98; 101 ecc.

[5] Tav. 185, 1.

[6] Il più antico esempio di tablion a me noto, in un monumento romano, è offerto dalla clamide di un guerriero dipinto nella parete anteriore di un arcosolio della catacomba sincretista (Garrucci, *Storia*, VI, tav. 495, 1): questo affresco è della prima metà del IV secolo.

[7] Tav. 255, 1.

[8] Tavv. 84, 1; 111; 174 ss. e 201, 2.

[9] Tavv. 80; 111; 117, 1; 138; 141; 190 e 213.

della prima metà del IV secolo, apparisce per la prima volta la collana. Così in luogo della bellezza originaria delle forme del vestiario sottentrò una grande varietà nell'ornamentazione; cambiamento, che inaugurò la decadenza dell'antica arte cristiana.[1]

IV.

Il colore degli abiti.

Trasfigurandosi sul monte Tabor, il Salvatore volle dare ai tre apostoli prediletti l'immagine più concreta possibile del suo stato dopo la risurrezione, nella eterna beatitudine; quindi si trasfigurò non solo nel volto, ma anche nel vestito: « il suo viso risplendè come il sole, e le sue vesti divennero bianche come la neve », dice San Matteo (17, 2), e San Marco aggiunge (9, 2) che gli « abiti diventarono così risplendenti e bianchi, che nessun tintore sulla terra avrebbe saputo renderli tanto bianchi ». È chiaro il motivo per cui fu preferito il *bianco* ad ogni altro colore: essendo il bianco il *colore della luce,* esso era naturalmente adatto ad indicare il « luogo della luce », la « luce », come viene chiamato il cielo; mentre il *nero,* colore delle tenebre, sarebbe stato il più sconveniente.

Quindi nella trasfigurazione di Cristo dovremmo riconoscere il principio di quella *tradizione,* che *assegna agli abitatori del cielo vesti bianche,* e che ha esistito fin dai primi tempi nella chiesa.

Ricordiamo qui, fra le moltissime, le più spiccate testimonianze.

La « grande innumerevole schiera » dei *martiri* che San Giovanni (*Apoc.,* 7, 9 ss.) vide « avanti il trono e l'agnello » era « vestita di abiti bianchi »; essi vennero, gli fu detto, « da grande tribolazione e lavarono i loro abiti e li fecero bianchi nel sangue dell'agnello ». « Biancovestite » erano anche le « parecchie migliaia » di martiri, che vidè Santa Perpetua nel giardino del Paradiso: « circumstantes candidati milia multa ».[2] Di particolare importanza a questo riguardo è la visione di Saturo, uno dei compagni di Santa Perpetua.[3] Dopo aver subìto la morte, i martiri si sentirono trasportati da quattro angeli in una immensa regione di luce e in un gran giardino pieno di rose e di fiori d'ogni specie. Ivi furono ricevuti da quattro angeli più splendidi dei primi. Fecero poi un tratto di strada a piedi e trovarono alcuni compagni di martirio. Interrogati dove fossero gli altri, gli angeli risposero: « entrate per salutare il Signore ». Ed essi « si avvicinarono ad un luogo, le cui pareti erano come fatte di luce. Alla porta stavano *quattro angeli che vestivano di bianchi abiti coloro che entravano.* Solo allora furono accompagnati davanti al Signore ». Questo cam-

[1] Vedi cap. VIII.
[2] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis,* ed. Franchi, p. 112.
[3] L. c., p. 126 ss.

biamento di vesti ha la sua origine evidentemente nell'*Apoc.*, 3, 5, ove è detto: « Chi sarà vincitore, sarà così vestito di abiti bianchi e io non cancellerò il suo nome dal libro della vita e confesserò il suo nome avanti al Padre mio ed ai suoi angeli ». Come mostra il contesto, qui si allude a *Beati in generale,* non a soli *Martiri.* E di fatti San Cipriano espressamente afferma che i defunti, giunti alla felicità celeste, « indossano abiti bianchi », traendone la conseguenza che non si deve portare abito di lutto pei defunti: « fratres nostros non esse lugendos arcessitione dominica de saeculo liberatos... Nec accipiendas esse hic atras vestes, quando illi ibi indumenta alba iam sumpserint ». [1]

I pittori delle catacombe si attennero a questa tradizione solo pel vestiario *maschile,* anzi unicamente per l'abbigliamento di quelle figure che rappresentano Santi, cioè per la tunica e pallio, i quali per lo più furono dipinti in *bianco.* [2] Le due più segnalate eccezioni ci si offrono in un affresco della prima metà del II secolo e in un altro del secolo IV volgente al V: in quello Cristo porta una *clamide scarlatta* ed in questo *abiti purpurei.* [3] Per gli abiti delle altre figure i pittori sceglievano d'ordinario quei colori che in realtà erano propri dei singoli capi di vestiario; così per le tuniche e dalmatiche degli uomini adottarono specialmente il *giallo-scuro,* che era il colore degli abiti fatti di lana greggia canusina e molto in voga all'epoca imperiale. [4]

I fossori talvolta vestono anche tuniche *grigiastre,* mentre la tunica del diacono nella scena della vestizione è verdognola, e quella degli israeliti, nella scena della pioggia della manna, è azzurra. [5] La clamide e la penula sono sempre eseguite con una tinta più scura che la tunica, anzi per lo più con un *bruno* tendente al rosso o giallo, colore che comunemente vien dato anche al mantello del Buon Pastore. Ha una penula da viaggio azzurra uno degli israeliti nella scena or ora ricordata della manna, e portano penule barocche di porpora le oranti raffigurate nelle tavv. 183, 2, e 233.

Per gli abiti *femminili,* oltre le tuniche e dalmatiche bianche, brune e gialloscure, se ne trovano anche di *rosso-scure* e *rosso-chiare,* di rado purpuree e verdi. La palla è quasi sempre bianca, così anche il velo.

Il vestito dei Magi e dei tre fanciulli nella fornace è il più vario, e ci offre esempi di tutti i colori già menzionati.

Per la *guarnizione* degli abiti si usava comunemente la *porpora* rosso-scura, talora quasi nera; soltanto in via d'eccezione vediamo un clavo *aureo* (giallo) ed uno azzurro carico; un lorum e segmenti azzurro-scuri, una volta sola lori *verdi.* [6] La porpora tendente al nero era la migliore delle quattro specie genuine addotte in

[1] *De mortal.*, 20, ed. Hartel, 309.

[2] Il color bianco dello stucco formando di regola il fondo dell'affresco, si capisce facilmente come le figure dovessero essere tracciate ed ombreggiate con colori carichi perchè potessero risaltare. Da questo modo di dipingere segue, che talora, specialmente in figure monocrome od oligocrome, si ottiene l'illusione che quegli abiti non siano bianchi, ma giallognoli o brunicci.

[3] Tavv. 19 e 253.

[4] *Tariffa massimale,* ed. cit., 154.

[5] Tavv. 79 (cfr. il mio *Gottgeweihte Jungfrauen,* tav. I); 242, 2.

[6] Tavv. 21, 2; 90, 2; 160, 1.

linea discendente di qualità dalla *Tariffa massimale.*[1] È noto che soltanto la lana e la seta si tingevano di color porpora; come attesta Plinio,[2] si era fatto il tentativo anche col lino, ma fu abbandonato, perchè non ebbe successo: «mansit candore pertinax gratia». Quindi negli abiti di lino il clavo non era già di lino, ma di lana. Si aggiunga pure che le leggi imperiali, relativamente agli abiti di porpora, riguardavano quelli di seta, non quelli di lana; ma esse sono di poca importanza per le pitture delle catacombe,[3] giacchè i pittori vestirono di abiti tutti di porpora soltanto gli abitatori del cielo, cioè oranti, e una volta Cristo, i quali non cadono sotto le leggi imperiali.

V.

La calzatura.

Quelle figure che negli affreschi cimiteriali appariscono del tutto, o quasi del tutto nude, come Giona insieme ai marinai che lo gettano dalla nave, Adamo ed Eva, i putti, Daniele, Giobbe, Tobia, il Battista e i pescatori, naturalmente sono rappresentate anche a *piedi nudi.* Le altre, sopratutto Cristo, il Buon Pastore, i Santi e le oranti, hanno invece i piedi *calzati.* Perciò, quando nelle copie queste ultime figure ci si mostrano scalze, nella maggior parte dei casi può ritenersi con sicurezza che le copie non sono esatte, giacchè solamente in epoche più remote avvenne che da pittori svelti e frettolosi si abbozzassero con tanta furia le pitture, da non essere neppure accennati particolari così lievi, come la calzatura. Questo si verificò nell'ipogeo dei Flavi, nella cappella greca, nella cripta della passione, e, con una eccezione, nelle cappelle dei Sacramenti A 2 e A 3.

§ 51. I sandali.

Fra le calzature diamo il primo luogo ai *sandali* (soleae, σανδάλια), i quali consistevano in suole fermate al piede con striscie di cuoio e che lasciavano scoperta la parte superiore del piede. Gli antichi romani li portavano per comodità in casa soltanto,[4] o quando si mettevano a tavola, donde le frasi « soleas deponere » e « soleas poscere », cioè « mettersi a tavola » e « levarsi da tavola ». Nell'epoca imperiale s'introdusse a poco a poco l'uso di mettersi i sandali anche pel passeggio, cosa che prima era rite-

[1] Ed. cit. 163-167.
[2] *H. N.* 19, 22.
[3] V. in senso contrario de Rossi, *R. S.*, II, p. 54.
[4] Ai beneficiarii che sono venuti per arrestarlo, s. Fruttuoso esce incontro sulla porta di casa « in soleis », e dice (*Passio* 1, Ruinart, pag. 191 ed Veron.): Eamus, aut si vultis, calceo me. Cui milites responderunt: Calcea te ad animum tuum.

nuta sconveniente.[1] Essi convenivano sopratutto al pallio, e perciò nelle pitture delle catacombe li portano, o quelle figure che a guisa dei filosofi indossano soltanto il pallio, o quelle che hanno la tunica e il pallio;[2] più di rado si trovano in uomini che sulla tunica portano la clamide o la penula barocca, ovvero sono vestiti della sola tunica.[3]

Delle varie specie di sandali fino ad ora poco determinate, si debbono nominare soltanto le *gallicae* (τροχάδια), che coprivano il calcagno.[4] Del resto fin dal tempo di Gellio esse si confondevano fra loro, e quella specie che noi ora abbiamo chiamato col nome di gallicae, da Gellio viene compresa sotto il nome generico di soleae: « Omnia ferme id genus, quibus plantarum calces tantum infimae teguntur, cetera prope nuda et teretibus habenis vincta sunt, soleas dixerunt: nonnumquam voce graeca crepidulas ».[5] Tuttavia anche allora le gallicae dovevano distinguersi dalle soleae, chè altrimenti i senatori rimproverati da Castricio pel loro vestiario non nazionale, non potevano meravigliarsi di sentirsi dire « soleatos », mentre portavano le gallicae.[6] Questa differenza, prescindendo dalla parte che copriva il calcagno, consisteva nel *ricco apparato di legacci* delle gallicae, mentre le soleae ne avevano la quantità puramente necessaria, perchè stessero ferme al piede. Negli *Atti* delle Sante Perpetua e Felicita con la forma diminutiva calliculae (= galliculae, ὑποδήματα) sono menzionate come calzatura del diacono Pomponio e del direttore dei combattimenti (lanista, βραβευτής).[7] Gli aggettivi « multiplices » e « multiformes ex auro et argento factas » si riferiscono agli ornamenti d'oro e d'argento dei legacci, fatti spesso con lavoro artistico. Nelle pitture delle catacombe, tolte quelle della tav. 216, i sandali per lo più sono eseguiti molto superficialmente e si differenziano solo per questo che hanno legacci ora lunghi, ora corti: i più brevi sono quelli dei Santi nella catacomba della Nunziatella,[8] i più lunghi, quelli della figura di Cristo nella scena delle nozze di Cana[9] e nelle figure del Buon Pastore, al quale non solo servono per tener ferme le suole, ma sono avvolti attorno alle fasciae crurales e legati sotto le ginocchia.

[1] Cic., *Philipp.*, 2, 30, 76: Ex omnium omnibus flagitiis nullum turpius vidi, nullum audivi. Il delitto era che Antonio nella Gallia portava lacerna e sandali: per municipia coloniasque Galliae... cum gallicis et lacerna cucurristi. Altri passi simili possono vedersi presso il Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, p. 578.

[2] Tavv. 21, 2; 22; 40, 1 e 2; 57; 68; 75 ecc.

[3] Tavv. 61; 105, 1; 218, 2, e 237, 1.

[4] Nella *Tariffa massimale* (ed. cit., IX, 12-16, p. 28 s., 127 s.) si trovano gallicae biriles rusticanae bisoles, τροχάδια ἀνδρεῖα δίπελμα ἰδιωτικά, sandali maschili di campagna con doppia suola; gallicae biriles monosoles, τροχάδια ἀνδρεῖα μονόπελμα, sandali maschili con una suola; gallicae cursuriae, τροχάδια κουρσώρια, scarpe pei corrieri, ecc.

[5] *N. A.*, 13, 22 (al. 21).

[6] Gellius, l. c.: Sed si hic vester huiusmodi vestitus de multo iam usu ignoscibilis est, soleatos tamen vos, populi Romani senatores, per urbis vias ingredi nequaquam decorum est, non hercle vobis minus quam illi tum fuit, cui hoc M. Tullius pro turpi crimine obiectavit... Plerique autem ex his, qui audierant, requirebant, cur « soleatos » dixisset, qui gallicas, non soleas, haberent.. Le parole si collegano al passo riprodotto a p. 76.

[7] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, 122 e 124.

[8] Tavv. 40, 1, e 75.

[9] Tav. 57.

Fu già osservato qui sopra che il Buon Pastore porta come calzatura anche gli *udones,* ossia alte ghette, che facevano insieme da scarpa. I pittori, nell'esecuzione di questo particolare, non usarono sempre sufficiente accuratezza, e perciò parecchie volte è impossibile determinare se abbiano voluto dipingere gli udones o i sandali coi legacci delle gambe.

§ 52. La scarpa.

Come i sandali convenivano al pallio, così la scarpa, calceus, conveniva alla toga; insieme a questa costituiva l'abito del cittadino romano. Quindi anche contro di essa entra in campo Tertulliano nel suo trattato *De pallio.* Egli, passando sopra agli altri epitheta ornantia, chiama la scarpa « proprium togae tormentum » (c. 5) evidentemente perchè il calceus rinchiudea tutto il piede. Per le donne essa era la calzatura ordinaria, essendo per loro indecente mostrarsi in pubblico coi sandali. Di fatti nelle pitture cimiteriali solo la pedissequa accanto alla compratrice porta i sandali.[1]

Possiamo tralasciare le varie specie di calcei,[2] insufficientemente precisate, tanto più che le pitture delle catacombe ci danno pochi criteri per tali distinzioni. In esse le scarpe degli uomini e quelle delle donne sono in tutto simili alle nostre, e si distinguono fra di loro soltanto pel colore: gli uomini le hanno *nere,* le donne anche color *marrone, rosse* e *bianche.*[3] Clemente Alessandrino, che pare avesse un debole per il bianco, lo raccomanda come conveniente alle donne: γυναιξὶ μὲν οὖν τὸ λευκὸν ὑπόδημα συγχωρητέον.[4] Le scarpe per solito arrivano fino al malleolo, alcune anche più in su, così che ricordano il *pero,* che ha questa forma in rappresentazioni profane. In tal caso però non è necessario supporre che si tratti del pero ordinario, il quale si portava in campagna per la neve e per la pioggia, poichè una orante in Santa Domitilla ha questa scarpa colorita in rosso e adorna di perle.[5]

§ 53. La scarpa-sandalo.

Finalmente è degno di menzione anche il *campagus,* calzatura di mezzo fra il sandalo e la scarpa, che comparisce nei monumenti soltanto a partire dal IV secolo avanzato, come proprio dell'imperatore e del suo seguito, più tardi dei vescovi

[1] Tav. 62, 2. Nell'antico bassorilievo albano porta questi sandali la giovinetta che vuole comprare un' oca (riprodotto in Jahn, *Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss.,* 1861, tav. XIII, 2).

[2] *Tariffa massimale,* ed. cit., VIII, 5 ss., p. 28 e 126 s.

[3] Tavv. 19; 21, 2; 79; 116; 174, 2; 185, 3; 213.

[4] *Paedag.,* 2, 11, Migne ,8, 537. Erma (*Pastor.* vis., IV, 2, ed. Funk, 381) vide la chiesa sotto forma di una vergine vestita di candide vesti e di scarpe bianche.

[5] Tav. 201, 2. Nelle copie pubblicate (Bosio, *R. S.,* p. 273; Bottari, *R. S.,* II, tav. LXXX; Garrucci, *Storia,* II, tav. 34, 8) la calzatura non è riprodotta nei suoi particolari.

e di altri dignitari. Era una scarpa-sandalo che rinchiudeva le dita e il metatarso, saliva sul tallone e da ambe le parti era fermata su di esso ed alla caviglia. Nelle pitture cimiteriali contemporanee alla sepoltura nelle catacombe, non si vede mai; apparisce per la prima volta in affreschi posteriori al secolo v; la portano, per esempio, i santi papi e vescovi, dipinti al sepolcro di San Cornelio,[1] come pure San Vincenzo nella pittura del cimitero di Ponziano, di cui si è parlato sopra (p. 79 s.)[2]

Sguardo retrospettivo.

Uno sguardo retrospettivo su quanto fu trattato in questo capitolo, mostra la giustezza dell'asserzione da noi enunziata fin dal principio, cioè che i pittori delle catacombe, nel vestiario delle figure da loro eseguite, non procedevano a capriccio, ma seguivano determinate regole, la maggior parte delle quali si formò nell'arte cristiana. A rendere visibile al primo sguardo i particolari svolti nei numerosi paragrafi, noi qui vogliamo riassumere in breve, *quali* abiti i pittori diedero ai singoli personaggi.

1. Cristo, i profeti e santi (apostoli e martiri) ebbero tunica, pallio e sandali (più di rado il pallio dei filosofi), i quali tre capi di vestiario formano il « vestiario dei personaggi sacri ».

2. Portano per lo più gli stessi abiti anche quelle figure bibliche che non simboleggiano il defunto, come Abramo nel sacrifizio d'Isacco e i due vecchioni nella scena di Susanna; Mosè, nel miracolo operato nel deserto, li ha così costantemente, che li porta anche nella scena del roveto, ove pure egli è simbolo del defunto.

3. Hanno il vestiario dei personaggi sacri anche gli ecclesiastici che prendono parte a scene liturgiche, in quelle soltanto però, che risalgono al II secolo, quindi nel battesimo e nella frazione del pane. Seguendo il principio di non introdurre mutamenti nelle rappresentazioni una volta create, il battesimo viene ripetuto nella forma originaria anche nell'ultimo periodo, quando l'abito degli ecclesiastici aveva già subìto qualche cambiamento, mentre nell'affresco della vestizione, dipinto nella seconda metà del III secolo, il vescovo è vestito dell'abito preciso che egli usava.

4. Infine, nelle vesti proprie dei personaggi sacri compariscono alcune volte le oranti, perchè imagini dei beati.

5. Però di regola i semplici defunti, siano essi rappresentati come oranti o nell'esercizio della loro professione, o comunque sia, sono vestiti degli abiti che portavano durante la vita terrena; quindi di scarpe, di tunica e di qualche specie di mantello, o con la sola tunica, o con la dalmatica.

[1] Tav. 256. [2] Tav. 258.

6. In sola tunica (e più raramente in dalmatica) vediamo anche la maggior parte dei personaggi biblici sotto i quali si cela il defunto, cioè Noè, Daniele (negli affreschi più antichi), Isacco, Giobbe, David con la fionda, Tobia, il paralitico, il cieconato e il lebbroso.

7. Si ebbe una prima eccezione nei tre fanciulli nella fornace, ai quali si diedero gli abiti espressamente ricordati nella Sacra Scrittura; nello stesso modo furono rappresentati i Magi, forse per caratterizzarli come orientali.

8. Conforme alle tradizioni dell'arte classica, secondo le quali i marinai e i pescatori erano rappresentati ignudi, anche i sette discepoli sul lago di Tiberiade, nonchè i tre pescatori, Giona con la ciurma che lo getta fuori del naviglio, e due volte anche Tobia, ci si presentano o del tutto nudi o col solo perizoma.

9. Nel vestito femminile regna una grande semplicità, poichè non fu fatta alcuna differenza fra le donne sante e le semplici fedeli. Prescindendo dalle scarpe, indispensabili a tutte, il vestiario si compone di tunica e palla, o di tunica e fazzoletto da testa, o di tunica, dalmatica e fazzoletto da testa, oppure di tunica, dalmatica o di dalmatica e mitra.

L'importanza di queste conclusioni per interpretare i soggetti rappresentati, è evidente. Chi non ne fosse del tutto persuaso, scorra la lunga serie d'interpretazioni errate delle scene, e troverà che molte furono causate dal non essersi rivolta l'attenzione agli abiti. Alcune furono ricordate qui sopra; sono così manifeste, che non è necessario aggiungerne altre. Viceversa, non occorre che io rilevi in modo particolare quanto grande vantaggio sia derivato al mio lavoro dagli studi intorno al vestiario; lo dimostrano a sufficienza il capitolo relativo alla cronologia e tutto il secondo libro. Per concludere, richiamerò l'attenzione sopra un solo fatto acconcio a porre in chiara luce la giustezza di quanto ho detto: debbo unicamente allo studio degli abiti la scoperta della basilica dei Santi Marco e Marcelliano. Allorchè il 30 aprile dell'anno scorso (1902) vidi per la prima volta gli affreschi frammentari dell'arcosolio,[1] che sporgeva dalle macerie, l'uomo con la scala, vestito di tunica e pallio, quindi con gli abiti propri delle figure sacre, mi colpì talmente che, sebbene allora mi apparisse enigmatico, mi decisi a far liberare l'arcosolio dalle macerie per rinvenire anche qualche altra pittura. I lavori furono coronati dal migliore successo e condussero in fine a quella scoperta che è fra le maggiori che siansi fatte nelle catacombe. Se avessi visto questa pittura dieci anni fa, l'avrei forse creduta un frammento di scene delle stagioni e, come fece il de Rossi,[2] l'avrei lasciata in disparte; in tal caso la basilica sarebbe ancora sepolta sotto le rovine.

[1] Tavv. 149, 3; 153, 1.

[2] Nella pianta del cimitero pubblicata dal de Rossi (*R. S.* I, tavv. XXXV, XL, I-L *e*) non solo è indicato l'arcosolio, ma anche il lucernario, e la cripta con la sua galleria è data come una grande, informe massa di macerie.

CAPITOLO QUARTO.

L'acconciatura della barba e dei capelli nelle pitture delle catacombe.

L'acconciatura della barba e dei capelli, come il vestiario, andò soggetta ai cambiamenti della moda. Fino al II secolo avanzato regnò presso i Romani l'uso di tagliare la barba con le forbici o di raderla: la barba lunga era considerata un distintivo dei filosofi o indizio di lutto.[1] Adriano fu il primo ad infrangere l'uso tradizionale e a nutrire la barba per mascherare alcuni difetti della faccia. I suoi successori nell' impero, salvo poche eccezioni, imitarono l'esempio di lui, e nel *Pedagogo,* composto verso il 190, Clemente Alessandrino asserisce che il « mento barbato » (λάσιον γένειον) conviene ai cristiani. Nel tagliarsi la barba, così egli, non si deve arrivare fino alla pelle, perchè il mento imberbe è indecoroso per un uomo; e chi si taglia la barba con le forbici attorno alla bocca per non avere impedimenti quando mangia, deve mantenere il resto della barba, che non è mai cosa molesta, perchè essa dà all'uomo un aspetto dignitoso e che incute timore (σεμνότητα τοῦ προσώπου καὶ κατάπληξιν γεννητικήν).[2] Non ostante questa ragione data da Clemente, fu appunto il primo imperatore cristiano, Costantino il grande, quegli che introdusse la moda di radersi completamente la barba, moda che durò assai a lungo, tanto che Giuliano, il quale, come filosofo, portava la barba lunga, fu messo in ridicolo.

Nelle pitture delle catacombe dei primi tre secoli la barba è un fatto straordinario: la porta Cristo una volta nella sua qualità di giudice, Abramo in due rappresentazioni del sacrifizio, Mosè una volta nel miracolo della sorgente ed il vescovo nelle scene della frazione del pane e della vestizione.[3] A partire dal IV secolo i pittori distribuiscono la barba con minore parsimonia: è data tre volte a Cristo, due ad Abramo, sei a Mosè in atto di percuotere la rupe, una volta al profeta Michea e di frequente all'uno o all'altro apostolo o martire; la hanno inoltre i principi degli apostoli, di regola però soltanto nell'ultimo periodo delle catacombe.[4] Invece sono sempre imberbi gli

[1] Cfr. Marquardt, *Privatleben der Römer,* II, p. 582.

[2] Clem. Alex., *Paedag.,* 3, 11, Migne, 8, 633. Anche S. Cipriano (*De lapsis* 30, ed. Hartel III, 259) biasima l'uso di tagliarsi la barba.

[3] Tavv. 15, 1; 40, 2; 78, 2; 79 e 87, 1; *Fractio,* tav. X.

[4] Non furono accennate le personificazioni del mare e del Tigri, perchè sono tolte dall'arte pagana.

oranti, Noè, Daniele, i tre fanciulli, Giona, Isacco, Giobbe, il cieco-nato, Mosè davanti al roveto, in una parola tutti quei personaggi che simboleggiano il defunto,[1] la qual cosa è un'eco evidente di quell'antico modo di vedere, secondo il quale la barba è segno di lutto: si augurava o si pensava che i morti fossero in cielo, ove non esiste il dolore, e quindi erano raffigurati senza barba.[2] Ma con tutto ciò non si ha una sufficiente spiegazione di un fatto che si presenta con tanta regolarità: esso esige piuttosto che si ammetta una *prescrizione positiva* di dipingere sempre senza barba le predette figure. Ci troviamo quindi in presenza di un *canone* artistico, che obbligò i pittori ad osservare puntualmente tale prescrizione. Ma il canone presuppone un'autorità, e questa ragionevolmente non può essere che la ecclesiastica; quindi anche da questo lato siamo indotti ad ammettere un'ingerenza dell'autorità ecclesiastica sull'origine dell'arte cristiana.

L'*acconciatura dei capelli negli uomini* è naturalmente molto semplice: i capelli non sono mai spartiti, e per lo più hanno una lunghezza media e sono arricciati o lisci. Cristo in particolare, come mostreremo diffusamente più sotto, ha quasi sempre una capigliatura più ricca e lunga di tutti gli altri personaggi.[3] Capelli *completamente rasi* (ψιλὴ κεφαλή), come prescrive ai cristiani Clemente Alessandrino e come portavano i gladiatori, gli stoici e, da Macrino in poi, anche parecchi imperatori, si vedono alcune volte in Giona, tralasciando i casi, nei quali i pittori per la fretta hanno appena accennato questo particolare.

Portavano capigliatura lunga, artisticamente arricciata, i ministri di tavola dei patrizi; come è noto, essi erano giovani belli con vestiti uniformi ed erano detti comati, capillati, criniti, crisputi, calamistrati, torquati od anche delicati, e sono ricordati ancora al tempo di Sant'Ambrogio.[4] Noi troviamo questi servi di tavola solo due volte nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino e precisamente in iscene convivali, che sono del III secolo e di uno stesso artista.[5]

Nell'*acconciatura dei capelli per le donne* si possono distinguere *due foggie principali* corrispondenti alle varie epoche. Nelle due più antiche figure muliebri della cappella greca che risalgono al principio del secolo II, cioè nella Madonna dell'adorazione dei Magi[6] e nella velata della Fractio panis,[7] i capelli sono pettinati lisci all'indietro e raccolti sul vertice del capo in forma di artistico cercine, simile a quello tanto accurato che vedesi in alcune imperatrici della prima metà del II secolo. Nelle figure di donne, a partire dal III secolo, i capelli sono spartiti in mezzo, poi tirati sulle tempie fin sotto le orecchie, ivi ripiegati e ricondotti al vertice del capo, ove sono stretti in

[1] Per le rappresentazioni di Cristo nelle scene di miracoli v. sotto p. 100.

[2] Nel § 112 noi illustriamo una prova interessante per la giustezza della nostra asserzione. Solo nelle rappresentazioni del banchetto celeste fatte nel IV secolo, avviene che alcuni convitati abbiano la barba corta.

[3] Si ha una eccezione molto notevole nella pittura priscilliana della risurrezione di Lazzaro, appartenente alla fine del II secolo (tav. 45, 2): ivi il Salvatore ha capelli cortissimi.

[4] Ambros., *Ep.*, 69, 7, Migne, 16, 1233.

[5] Tav. 57 e Bosio, *R. S.*, p. 349.

[6] Wilpert, *Fractio*, tav. VII.

[7] Tav. 15, 1.

un nodo, o intrecciati a forma di corona.[1] I capelli di Dionisas[2] sono ondulati: ricordano l'acconciatuta introdotta dall'imperatrice Giulia, moglie di Settimio Severo. Questa moda si conservò a lungo, giacchè hanno in tal foggia i capelli quelle donne che accompagnano l'imperatrice Teodora nel noto mosaico di Ravenna.[3] Dalle *non maritate* Tertulliano esige che non increspino o intreccino i loro capelli, ma che li raccolgano semplicemente in un cercine sull'occipite.[4] Tale acconciatura si vede chiaramente nell'orante di un affresco nella catacomba di Domitilla, della seconda metà del III secolo, riprodotta a tav. 92, 1.

Alcune figure di donne furono dagli artisti dipinte con capigliatura così meschina, da non distinguersi affatto o solo di poco dalla maschile: citiamo, per esempio, la Samaritana nella cappella dei Sacramenti A 3 e la Beata Vergine in una rappresentazione dell'Epifania nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.[5]

Portare i capelli *sciolti* era segno di lutto; ne è una prova il fatto narrato negli atti delle Sante Perpetua e Felicita. Una vacca infuriata aveva preso con le corna Perpetua e l'aveva lanciata in aria; ricaduta a terra, la santa osservò che il suo abito era in disordine; senza badare al dolore delle ferite, essa rassettò la tunica strappata e cercò lo spillone per fermare di nuovo la chioma disciolta, « poichè », così ne danno la ragione gli atti, « non conveniva alla martire soffrire *coi capelli sciolti,* affinchè non sembrasse *dolersi* nella sua gloria ».[6] Data l'indole lieta dell'arte cristiana antica, non deve farci meraviglia che i pittori abbiano escluso quasi completamente dalle loro composizioni figure di donne con la chioma sciolta. Fanno eccezione soltanto la giovinetta nella scena della compratrice, ed Eva in due affreschi della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.[7] In Eva il pittore volle forse accennare al dolore cagionatole dalla trasgressione del precetto divino; nella serva dettarono legge ragioni di simmetria, poichè nella scena vicina essa fa da delicata al banchetto.

[1] Tavv. 61; 62, 2; 88; 90, 2, e 138.

[2] Tav. 111; cfr. anche tav. 162, 1.

[3] Garrucci, *Storia,* IV, tav. 264, 2.

[4] Tertull., *De vel. virgg.*, 7, Migne, 2, 900; quarum ornatus ipse proprie sic est, ut cumulata (sc. coma) in verticem ipsam capitis arcem ambitu crinium contegat.

[5] Tavv. 29, 2, e 147.

[6] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis,* ed. Franchi, 144: Dehinc acu requisita, et dispersos capillos infibulavit. Non enim decebat martyram sparsis capillis pati, ne in sua gloria plangere videretur.

[7] Tavv. 62, 2; 93 e 186, 2.

CAPITOLO QUINTO.

Le pitture delle catacombe contengono ritratti?

A questo punto ci s'impone il quesito se le pitture delle catacombe contengano *ritratti*. Fin d'ora notiamo, che qui si tratta solo delle figure del *Signore*, della *Beata Vergine*, dei *defunti* e dei *principi degli Apostoli*. Esistono invero immagini anche degli *altri* Apostoli, come pure di *martiri*, che non erano Apostoli, ma quelle mancano di qualsiasi individualità e non si distinguono fra di loro; le figure dei martiri poi, come i Santi Sisto, Pietro, Marcellino, Gorgonio, Tiburzio, Ottato, Cornelio, Cipriano, Milix, Pumenio, ecc., presentano bensì qualche diversità nella forma del capo, ma sono tarde e quasi affatto isolate, per cui è escluso senz'altro il confronto.

1. Le rappresentazioni di Cristo.

I più antichi affreschi che riproducono il Salvatore adulto risalgono alla prima metà del II secolo: accenniamo all'immagine del battesimo nella cripta di Lucina ed a quelle della cripta della passione in Pretestato.[1] Seguono poi, della seconda metà dello stesso secolo, le rappresentazioni nelle cappelle dei Sacramenti A 2 e a A 3.[2] Le prime pitture quindi rasentano il tempo, nel quale durava ancora l'antico pregiudizio contro la barba[3] che non potè escludere definitivamente dall'arte l'esempio egoistico d'Adriano e dei seguenti imperatori. Si comprende quindi che in quel tempo Cristo era figurato *senza barba*. E *senza barba*, cioè senza la barba completa,[4] Egli è rappresentato di preferenza anche nei secoli seguenti, anzi, in atto di operare miracoli lo è con tale esclusività, che fino ad ora *non* conosciamo *alcuna eccezione*. Questo fatto non è casuale: ci troviamo di nuovo in presenza di un canone artistico, che mantiene la sua virtù obbligatoria anche dopo passata l'epoca delle catacombe, e che si afferma ancora nei mosaici di Ravenna. A partire dal III secolo Cristo è contraddistinto da una *capigliatura ricca, comunemente arricciata,* che spesso scende fino alle spalle, così che questo può considerarsi come un *segno caratteristico delle sue immagini.*[5] Poichè una faccia senza barba è anche più giovane, così l'espressione giovanile di Cristo in molti

[1] Tavv. 18 s e 29, 1.

[2] Tavv. 29, 2 e 39, 2.

[3] Vedi sopra p. 97.

[4] Una volta, in una pittura della metà del III secolo (tav. 68, 2), il Salvatore porta un accenno di barba sulle guance.

[5] Tavv. 40, 2; 75; 125; 148, 2; 164, 1; 170; 177, 1; 186, 1; 251 e 253.

casi sarà più conseguenza della mancanza di barba, che dell'intenzione degli artisti. Non deve però negarsi che qualche pittore abbia voluto di proposito far risaltare la giovinezza del Salvatore, forse per accennare alla sua eterna giovinezza, come Dio-uomo. Sarebbe tuttavia difficile, per non dire impossibile, classificare le pitture sotto questo punto di vista. In alcune opere dell'ultimo periodo, la giovinezza di Cristo fu espressa in maniera troppo eccessiva, così che il Salvatore appare quasi un fanciullo.[1]

Il tentativo di alcuni dotti di far risalire il tipo imberbe ad un modello dell'arte classica, ad Apollo per esempio, va rifiutato perchè del tutto infondato e fantastico.[2] Le rappresentazioni del II secolo, specialmente quelle delle cappelle dei Sacramenti, nulla contengono che anche solo da lungi accenni ad Apollo, ed i pittori posteriori raffiguravano semplicemente una testa giovanile senza barba, non un tipo determinato, poichè di fatto le teste giovanili di Cristo sono eseguite troppo indeterminatamente, se si prescinde dai casi in cui Egli è caratterizzato da capelli molto lunghi. Talora fra Lui e Mosè imberbe corre sì poca differenza, che senza alcun inconveniente possono scambiarsi l'uno con l'altro. Un bell'esempio del tipo giovanile, del IV secolo, era dipinto a guisa di medaglione nel coemeterium maius nella volta dell'arcosolio della Madonna. Oggi la figura, come può vedersi dalla mia copia,[3] è molto svanita ed inoltre molto annerita dal fumo dei ceri: in essa il Salvatore ha capelli sì lunghi, che le anella scendono fino alle spalle.[4]

Gli artisti si allontanarono dal tipo giovanile dapprima nelle *scene del giudizio.* Nella pittura del cubiculum III in Santa Domitilla, della prima metà del III secolo, Cristo ha una *barba corta* e la lunga capigliatura che Gli è propria.[5] L'affresco dell'ipogeo della Nunziatella, della seconda metà del medesimo secolo, lo mostra imberbe, ma coi tratti severi dell'età matura convenienti ad un giudice: i suoi capelli non spartiti sono portati sulla fronte e ricadono sul dorso, e questa è l'unica cosa che lo distingue dalla testa di un magistrato romano.[6] Come uomo imberbe è rappresentato anche nella pittura del cubiculum II in Santa Domitilla, della metà del IV secolo,[7] mentre in quella un po' più recente di Sant'Ermete mostra un accenno di barba intiera.[8] L'espressione severa del volto nella immagine ricordata in penultimo luogo, richiama la composizione quasi contemporanea in San Ponziano, che è molto sbiadita e forse perciò sfuggì finora agli archeologi: in essa il Salvatore supera del doppio la grandezza degli Apostoli che lo circondano.[9]

[1] Tavv. 62, 1; 205; 243, 1; 245, 2; 248.

[2] Non possiamo prendere sul serio neppure le « immagini di Cristo desunte da quelle di Zeus, Serapide e Dionisio », creazione fantastica di alcuni dotti tedeschi e di un norvegese storico dell'arte.

[3] Tav. 164, 1.

[4] Essendo i colori molto deteriorati e appena aderenti allo stucco, ho dovuto rinunciare alla ripulitura dell'affresco per non far danni, anzichè ricavarne utile.

[5] Tav. 40, 2. In molti luoghi, specie nella parte inferiore del vestiario, nella barba e nei capelli il color marrone dell'affresco, si è tanto scrostato da rendere visibile lo stucco bianco. Con ciò il tipo della faccia fu non poco cambiato: la barba specialmente appare brizzolata.

[6] Tav. 76, 1.

[7] Tav. 196.

[8] Tav. 247.

[9] Tav. 225, 2. L'affresco si trova nel vano in cui sbocca la scala che conduce al sepolcro dei Santi Abdon e Sennen ed è lontano pochi passi dall'ultimo gradino.

Il primo che si avvicini alla concezione moderna dell'aspetto di Cristo è l'autore dell'affresco in Santa Domitilla, che rimonta alla seconda metà del secolo IV. [1] L'immagine è dipinta nel centro del soffitto del cubiculum IV. L'Avanzini la vide in uno stato migliore e ne fece una copia abbastanza esatta; oggi i colori sono sbiaditi e macchiati, per cui la forma della faccia può rilevarsi soltanto nelle linee generali. Manifestamente l'artista si sforzò di eseguire un ritratto; attenendosi alla forma dei ritratti classici, diede al busto la forma di una imago clipeata. È impossibile precisare se nel suo lavoro egli abbia proceduto indipendentemente, o si sia servito di un modello più antico. Il Salvatore ha la barba intiera di media lunghezza, non spartita [2] ed i capelli lunghi che gli sono propri, e assicurano la sua identità; la bocca chiusa, il naso affilato e la fronte sproporzionatamente larga e bassa. La larga conformazione del capo però corrisponde alle spalle esageratamente robuste, che in una figura del Cristo in realtà si attenderebbero alquanto meno gagliarde. Ciò non ostante la testa impone per la solenne serietà che dimostra. Più ideale è l'immagine di Cristo nell'affresco della parabola delle vergini prudenti e delle stolte, dipinta alcuni anni più tardi nella catacomba di Santa Ciriaca. [3] Anche qui il Salvatore ha barba di media lunghezza e non spartita; la capigliatura, divisa in mezzo, scende in ricche anella sulle spalle. Per disgrazia l'immagine oggi è guasta al pari dello stucco, così che dovetti rinunciare a riprodurre i dettagli del capo. Ci compensa di questa perdita la testa del Salvatore formata in simile maniera nell'affresco della catacomba di Generosa, che è del VI secolo. [4] Si noti qui che questa somiglianza va tenuta in considerazione per giudicare delle opere del periodo che seguì al tempo della sepoltura cimiteriale, poichè essa mostra che gli artisti posteriori si riannodano alle creazioni dei loro predecessori dei primi secoli. Completamente svolto ci si presenta il tipo di Cristo nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino in una pittura della fine del IV o del principio del V secolo. L'affresco, che è fondamentale per l'iconografia del Salvatore, fu trovato nell'occasione che si faceva la pianta per la *Roma Sotterranea* del Bosio, e fu pubblicato con una cattiva incisione in legno. Il disegnatore del Garrucci vi apportò alcuni miglioramenti, ma anche la sua copia è inservibile per fini iconografici. [5] La nostra tav. 253 dà per la prima volta una fedele riproduzione dell'originale. Il pittore evidentemente si è data grande sollecitudine: egli voleva creare non una semplice testa barbata, ma, per quanto gli era possibile, una immagine del Dio-uomo; l'alta fronte, gli occhi a mandorla ombreggiati da sopracciglia oscure, il naso sottile, la bocca aperta per parlare, la lunga barba a punta, il bell'ovale del volto e le ricche anella castagne della capigliatura formano una testa maestosa, caratteristica al sommo, la cui dignità è accresciuta dalle vesti di porpora. I grandi artisti del Rinascimento rappresentavano il Cristo in maniera simile; e questo prova che il modesto pittore, il quale viveva al tempo della decadenza

[1] Tav. 187, 3.

[2] Nella copia del Bosio la barba è troppo corta e divisa in mezzo: l'unico grave errore qui commesso dall'Avanzini.

[3] Tav. 241: cfr. Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, tav. II, 1.

[4] Tavv. 261 s.; cfr. § 124.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 591; Garrucci, *Storia*, II, tav. 58, 1.

dell'arte, aveva ben compreso il proprio cómpito e l'aveva adempiuto in modo eccellente per le sue forze.

Come rappresentanti del tipo posteriore riportiamo i busti dipinti sopra la scala della catacomba di Ponziano, che debbono appartenere al secolo VI o VII.[1] Qui non si verificano molte trasformazioni: il capo si distingue, per esempio, dal sopra ricordato, in Santa Ciriaca soltanto per gli occhi più grandi, e perchè i capelli lunghi lasciano libere le spalle e sono condotti sul dorso. La barba è corta, ed anche qui sempre ancora indivisa, poichè del resto la barba spartita non si vede in Cristo negli affreschi delle catacombe, ma è una particolarità degli artisti bizantini.

Ora, se percorriamo con l'occhio le rappresentazioni di Cristo nelle catacombe, troviamo che non può parlarsi di un tipo fisso; neppure le figure che sono dipinte nello stesso cubicolo e dalla stessa mano presentano fra di loro somiglianza di volto.[2] Ciò che Sant'Agostino dice delle immagini di Cristo al suo tempo: « nam et ipsius dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat »[3] può quindi applicarsi alle pitture cimiteriali.[4] Solo in questo gli artisti rimangono costanti, che lo rappresentano sempre imberbe quando opera miracoli, e a partire dal sec. III comunemente gli danno una ricca capigliatura. L'espressione della faccia oscilla in principio fra quella dell'adolescente e dell'uomo; più tardi assume talora quella di fanciullo. Questa incertezza nella forma della testa di Cristo dimostra a sufficienza che i pittori delle catacombe non possedevano effettivamente un ritratto di Cristo.

Quantunque non si abbia nelle immagini cimiteriali di Cristo dei primi quattro secoli un tipo comune, pure anche in esse si verificò una certa evoluzione, la quale, altrettanto semplice che naturale, può comprendersi nelle seguenti parole: nei più antichi monumenti il Salvatore appare in *forma giovanile ed imberbe,* perchè, fra l'altro, alla barba si collega l'idea del lutto, che i pittori non potevano applicare a Cristo; mediante le scene del giudizio, specialmente dal III secolo in poi, viene introdotta l'espressione *virile severa;* al tempo della pace finalmente fanno capolino i tentativi di rappresentarlo a foggia di ritratto, in quanto che si dà a Cristo la barba intera, in corrispondenza con gli anni della sua vita terrena, e lo si rappresenta, in rapporto alla sua patria, « habitu galilaeo », cioè con lunga capigliatura scendente fino alle spalle, cosa nuova pei Romani.

2. Rappresentazioni della Beata Vergine.

Per quanto mi è noto, nessun archeologo finora ha sostenuto che le teste di Madonna delle pitture cimiteriali possano avere la pretenzione di essere ritratti. Anche per questo hanno il loro valore le parole di Sant'Agostino: « Neque enim novimus faciem virginis Mariae, ex qua ille (Christus) a viro intacta... mirabiliter

[1] Tav. 257.
[2] Tavv. 124 ss. e 142, 2; 193.
[3] *De trinit.*, 8, 4, Migne 42, 951.
[4] Con ciò tuttavia non vogliamo toccare la questione — sia notato espressamente — se in generale si sia dato un ritratto di Cristo; nel presente lavoro ci riguardano solo le pitture delle catacombe romane.

natus est ».[1] E di fatti, fra le tante rappresentazioni, delle quali la più antica è del principio del II secolo, non si può constatare il minimo accordo. Si confrontino soltanto le tavv. 22, 60, 81, 141 e 239, ove riproduciamo affreschi della Beata Vergine del II, III e IV secolo: in tutti, le teste sono concepite in modo diverso dagli artisti; quindi, come quelle di Cristo, sono *libere* creazioni che non è dato far dipendere da alcun modello. Anzi, se consideriamo la figura della Madonna, separata dal bambino Gesù e in sè sola, noi, nell'apparenza esteriore, non osserviamo nulla che la distingua da una semplice madre o vergine; tanto l'abito, quanto l'acconciatura dei capelli sono quelle comuni a ciascun secolo; unicamente il bambino Gesù è quegli che la caratterizza qual madre di Dio. Allo stesso modo che il Salvatore, essa per lo più è dipinta con fretta come le altre figure; una volta soltanto troviamo che l'artista in modo evidente ha rivolto a lei una cura molto maggiore che non ai defunti comuni, dipinti negli scompartimenti vicini, e questa eccezione è la Madonna del coemeterium maius.[2]

3. Rappresentazioni dei fedeli.

Anche per le figure dei *fedeli,* siano essi rappresentati come oranti, quindi come defunti nella beatitudine, o come vivi in un momento assai importante e decisivo della loro vita terrena, o nell'esercizio della loro professione, investigando se contengano ritratti, si giunge a un risultato negativo. Già la circostanza che tutti i fedeli uomini, con pochissime eccezioni, sono rappresentati *senza barba,* mentre in certi tempi — da Adriano a Costantino — sicuramente portavano la barba, testifica contro l'ammettere

Fig. 9

Fig. 10

una somiglianza quale conviene ad un ritratto. Inoltre le teste per lo più sono eseguite affatto superficialmente e non più determinate di quelle dei personaggi biblici, insieme ai quali compaiono. Ma anche dove furono eseguite con maggior cura, dove escono dalla generalità e mostrano tratti individuali, come, per esempio, le teste delle figure nella fractio panis,[3] nella scena della vestizione,[4] nelle due oranti della catacomba sotto la vigna Massimo[5] ed in quelle che un tale Gennaro fece dipingere sul sepolcro della sua sposa (figg. 9 e 10),[6] non si può riconoscere altro che lo sforzo dell'artista

[1] August., loc. cit.
[2] Tavv. 207 ss.
[3] Tav. 15, 1.
[4] Tavv. 79 s.
[5] Tavv. 174 ss.
[6] Tavv. 84, 2 e 116, 2. Le due figure riprodotte nel testo sono fatte secondo i calchi trattine da S. d'Agincourt in carta lucida, prima che la pittura originale fosse guastata (vedi il *Cod. vat. lat.,* 9841, fol. 10 v).

di evitare la monotonia mediante la varietà dei tipi. I due ultimi affreschi ce ne danno una prova positiva; in ambedue i casi si tratta infatti di *una medesima* persona riprodotta due volte, qui per ragioni di simmetria, là una volta come beata e un' altra nel momento di prendere il velo.[1] Rappresentando la stessa persona, le figure dovrebbero essere simili fra loro, ma ciò non ostante le loro teste nei tratti del volto sono completamente diverse. Ne segue perciò che anche in esse non possiamo ammettere dei veri ritratti.

Procedendo più innanzi, diciamo che i pittori spesso non avevano l'intenzione di rappresentare nelle oranti *determinati* personaggi, ma volevano semplicemente figurare dei *defunti in generale*. Questo vale anzitutto per le pitture dei soffitti, nei cubicoli che diremo di scorta, ove il numero delle oranti dipendeva unicamente da considerazioni estetiche. Non ci deve quindi sorprendere se in un arcosolio ove, secondo l'iscrizione, era seppellito un *uomo,* troviamo soltanto delle oranti *femminili;*[2] queste erano più pittoresche delle maschili e perciò furono dipinte anche più spesso dagli artisti. E in questo sta per l'appunto la ragione, per cui il numero delle oranti femminili nell'arte cimiteriale è incomparabilmente maggiore delle maschili.

Da quanto fu detto risulta molto dubbio se le due figure *di vescovi* nella Fractio panis e nella vestizione[3] siano ritratti; mancandoci altre rappresentazioni di confronto, non può pronunciarsi una sentenza. Pel vescovo nella scena della vestizione, il cui capo è eseguito in dimensioni maggiori ed ha tratti affatto individuali, si sarebbe tentati di rispondere affermativamente, ma non meno caratteristica è la figura di Abramo[4] nell'affresco prossimo. Ad ogni modo sarebbe un grave anacronismo riconoscervi col Bosio[5] ed altri il papa San Pio I, giacchè la pittura è della seconda metà del III secolo.[6]

Il modo superficiale, col quale comunemente gli artisti trattarono le teste delle figure, ci persuade che anche le immagini dell' *auriga,*[7] del *guerriero*[8] e del *togato*[9] non sono da riputarsi ritratti corrispondenti al naturale delle indicate persone. Il primo, nella forma del viso ha in sè molto di quel tipo conservatoci nelle figure degli atleti; essendo ora distrutto l'originale, noi non possiamo farne molto

[1] Tavv. 79 s. Due altri esempi di ripetizioni della medesima persona ce l'offrono le pitture del cubiculum XII (Bosio, *R. S.*, p. 377; Garrucci, *Storia*, II, tav. 52, 2) e della cripta di Quinzia (tav. 107, 1) ai Santi Pietro e Marcellino, ove il nome della defunta — HAIO|BOPA e (Q)IN|TIA — è scritto metà sopra l'una e metà sopra l'altra delle due oranti, che si stanno di fronte. Però nel cubiculum XII un'orante fu staccata dalla parete, ed in quello di Quinzia ambedue sono male conservate. Questi due esempi e l'affresco di Gennaro giustificano la congettura che anche le due opposte oranti di tavv. 174 ss., non ostante la diversità del volto, rappresentino una sola e medesima defunta.

[2] Tavv. 205 s. Un' orante velata è incisa anche nella lastra sepolcrale di Cesidio Faustino Ciriaco, esistente nel cimitero di San Marco e Marcelliano (De Rossi, *Bullett.*, 1868, p. 13).

[3] Tavv. 15, 1, e 79.

[4] Tav. 78, 2.

[5] *R. S.*, p. 549.

[6] Sull'immagine di papa Liberio (tavv. 250, 2 e 251) v. l'*appendice* al capitolo XIX.

[7] Tav. 145, 2; Bosio, *R. S.*, p. 499; Garrucci, *Storia*, II, tav. 68, 2.

[8] Tav. 145, 1; Bosio, *R. S.*, p. 501; Garrucci, *Storia*, II, tav. 69, 1.

[9] Bosio, *R. S.*, p. 263; Garrucci, *Storia*, II, tav. 32, 2.

caso, perchè l'Avanzini, al quale dobbiamo la copia, pur troppo è molto malsicuro nella riproduzione dei particolari. Ne abbiamo appunto una prova nel guerriero, che dall'Avanzini fu disegnato come vecchio barbato, mentre nell'originale è senza barba e non presenta nulla d'individuale (tav. 145, 1). E quest'ultima osservazione vale anche pel togato, come mostra la mia tav. 200, 1.

4. Rappresentazione dei principi degli apostoli *Pietro* e *Paolo*.

Grande uniformità regna nella concezione dei *principi degli Apostoli*. Mentre i fonti scritti, che ci danno notizie sull'aspetto fisico di San Pietro e San Paolo, delineano, in primo luogo, il ritratto di San Paolo,[1] i pittori delle catacombe invece si occupano innanzi tutto di quello di San Pietro. Aprono la serie delle rappresentazioni gli affreschi di un cubicolo da me scoperto, che fu preparato al cimitero dei Santi Pietro e Marcellino e che appartiene alla seconda metà del III secolo. Ivi Pietro è dipinto due volte: uno sulla parete d'ingresso in atto di leggere il rotolo delle scritture, poi nel soffitto nella scena del giudizio, nella quale, come quasi sempre, tiene il posto d'onore a destra di Cristo.[2] Della prima immagine, in vista della sua spiccata importanza, diamo una copia in grandezza dell'originale a tav. 94. Le altre pitture, nelle quali è individualizzato anche l'apostolo delle genti, appartengono tutte al IV secolo.[3] In tutte, Pietro appare con barba e capelli corti, ma spessi, che da principio sono brizzolati, poi del tutto grigi; Paolo è calvo ed ha barba intiera lunga, appuntata, di color bruno scuro. Se ne togli il colore dei capelli di Pietro, il tipo di ambedue non ha subìto evoluzione; le immagini nella loro essenza concordano fra loro, e mostrano anche evidente somiglianza coi due dischi di bronzo vaticani, che risalirebbero al III secolo. Ma ciò che pesa molto sulla bilancia si è che nei casi, in cui i principi degli apostoli sono individualizzati, i pittori comunemente non ritennero necessario farli conoscere come tali allo spettatore apponendovi i nomi,[4] neppure in quella pittura del noto soffitto (tav. 252), nella quale tutti gli altri santi hanno il loro nome. Ne possiamo concludere che, come base delle ricordate rappresentazioni dei principi degli apostoli, sia, se non un ritratto effettivo, certamente una cognizione più o meno esatta del loro aspetto fisico e che questa cognizione era molto diffusa fra i cristiani di Roma, almeno a partire dal III secolo.[5] Con una tale ipotesi, per San Paolo convengono le notizie che unanimemente indicano in lui come segno caratteristico il capo calvo e la barba lunga. Per San Pietro le notizie non sono concordi, in quanto che alcune gli attribuiscono una calvizie completa o parziale, mentre secondo altre egli aveva una capigliatura robusta, corta e intiera. Di fronte a questa incertezza è quindi

[1] Le notizie scritte sull'aspetto dei principi degli apostoli sono egregiamente riuniti in Ficker, *Die Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst*, p. 33 ss. Cfr. anche De Rossi, *Bullett.*, 1864, p. 86.

[2] Tav. 96.

[3] Tavv. 153 ss.; 177, 1; 179; 182; 248; 251 s. e 254.

[4] Formano eccezione gli arcosolî di Celerina nella catacomba di Pretestato (tavv. 181, 1, e 251) e di Eudocia in Marco e Marcelliano (tav. 249, 1).

[5] Sant'Agostino (*De trinit.*, 8, 5, Migne, 42, 912 s.) mette in dubbio l'esistenza del ritratto anche per l'apostolo delle genti: Qui (Paulus) etiam si non ea facie fuit quae nobis occurrit de illo cogitantibus, et hoc penitus ignoramus, novimus tamen quid sit homo, ecc.

cosa da tenersi in conto che la supposta calvizie di Pietro sia rimasta sconosciuta e ai pittori delle catacombe e anche a quelli di tutto il medio evo, o almeno non abbia esercitato su di essi il minimo influsso.

Oltre alle rappresentazioni dei principi degli apostoli con teste simiglianti a ritratti, nelle catacombe se ne trovano di quelle anche dell'ultimo periodo, che non presentano nulla d'individuale, [1] o che non sono concepite in modo abbastanza determinato, perchè possano computarsi fra esse. [2] Questo prova che l'obbligo di « ritrattare » i principi degli apostoli non era diventato norma generale per i pittori delle catacombe dei primi quattro secoli. Ed anche qui constatiamo di nuovo che nella pittura cimiteriale generalmente non incontrò terreno molto favorevole lo studio di eseguire ritratti, cioè immagini corrispondenti al naturale, e ciò prescindendo del tutto dalla considerazione, che fra i pittori ve ne erano certamente anche di quelli che non trovavansi in caso di fare un vero ritratto.

Deve infine richiamarsi l'attenzione sopra un fatto idoneo a corroborare la giustezza di quanto si è detto. In San Callisto, la proprietaria di una cripta fece eseguire nella volta il proprio ritratto, l'unico esempio conosciuto finora. [3] Ma — cosa da notarsi — il capo non fu eseguito a fresco come il resto, bensì sopra tela di lino che è rimasta impressa sullo stucco, e fissato poi sopra il busto eseguito a fresco, dal quale, marcito, in seguito si distaccò. Può adunque dirsi con tutta ragione che la eccezione conferma la regola.

[1] Nell'affresco della negazione (tav. 242, 1) Pietro è senza barba.

[2] Tavv. 152 e 193.

[3] Tav. 134, 1.

CAPITOLO SESTO.

I gesti nelle pitture delle catacombe.

Come si disse qui sopra, gli artisti delle catacombe d'ordinario non si prendevano cura di dare alle loro figure un'espressione del volto, corrispondente all'azione del momento, ma preferivano di renderle intelligibili allo spettatore mediante i gesti, «l'eloquenza del corpo», come egregiamente li definisce Cicerone.[1] È quindi necessarissima all'interpretazione delle pitture la conoscenza dei gesti, e perciò ce ne occuperemo di proposito.

1. Frequentissimo è il gesto col quale i cristiani *pregavano* di preferenza, cioè in piedi e con le braccia allargate e alzate (il così detto atteggiamento da orante). Questo gesto risale direttamente a un precetto apostolico,[2] ma insieme, poichè è la maniera di pregare più naturale, era già in uso nell'Antico Testamento[3] ed anche presso i pagani.[4] Esso era caro in modo particolare ai cristiani, perchè, come a partire da San Giustino rilevano gli scrittori ecclesiastici, con esso era simboleggiata la croce. «Noi non solo solleviamo le nostre mani», scrive Tertulliano,[5] «ma le allarghiamo pure, in ricordo della passione del Signore». Secondo Tertulliano, il fedele che prega si distingue dal pagano orante, in questo, che il pagano semplicemente «solleva» le mani senza «allargarle»: nella imitazione della croce sta anche il carattere specificamente cristiano dell'atteggiamento da orante. San Paolo esige dalle donne, che preghino velate, dagli uomini invece che stiano a capo scoperto.[6] Tertulliano ed Origene finiscono di descrivere completamente la posizione della preghiera: quegli dice che i cristiani «non sollevano troppo le mani, ma in modo giusto, ed insieme non guardano con aria audace».[7] Origene dice che la po-

[1] Presso Quintil., *Instit.*, 11, 3, 1.

[2] *1 Tim.*, 2, 8 s.: Volo ergo viros orare in omni loco, *levantes puras manus*... Cfr. 1 Clem., *Ad Cor.*, 29, ed. Funk, p. 97: Accedamus ergo ad eum in sanctitate animae, castas et impollutas manus elevantes ad illum.

[3] *Esod.*, 17, 11.

[4] Apuleio, *De mundo*, 33: Namque habitus orantium sic est, ut manibus extensis ad coelum precemur. Il medesimo attestano Cicerone, *Ep. ad Fam.*, 7, 5, e Virgilio, *Aen.*, 2, 687 ss.

[5] Tertull., *De orat.*, 14: Nos vero non attollimus tantum, sed etiam expandimus (manus), et dominicam passionem modulantes et orantes confitemur Christo. Cfr. Iustin., *Dialog. Tryph.*, 90; Minuc. Felix, *Octav.*, 29, Migne, 3, 332.

[6] *1 Cor.*, 11, 4.

[7] Tertull., *De orat.*, 17: ...ne ipsis quidem manibus sublimius elatis, sed temperate ac probe elatis; ne vultu quidem in audaciam erecto.

sizione delle braccia aperte è il miglior gesto per la preghiera, ed aggiunge che dovevano rivolgersi gli occhi in alto.[1] Così pregava il neofito per la prima volta, allorchè era terminata la funzione del battesimo,[2] così i cristiani nel santo sacrificio recitavano le preghiere da dirsi a voce alta;[3] così essi nel martirio offrivano se stessi in olocausto a Dio,[4] così pregavano, secondo gli antichi monumenti sepolcrali, i santi nel cielo per i fratelli lasciati sulla terra. Sono sopra tutto *questi beati* quelli, ai quali noi attribuiamo pienamente l'epiteto di *oranti;*[5] essi furono rappresentati nelle catacombe più frequentemente di tutti gli altri personaggi, poichè li troviamo dipinti sopra più di ottanta sepolture, spesso a quattro, talora anche a cinque insieme.

La preghiera recitata *in ginocchio* aveva più il carattere di *penitenza,* e perciò non era in uso nei tempi della letizia ecclesiastica (da Pasqua a Pentecoste). Da ciò si comprende come questo modo di pregare si riscontri di rado nelle pitture delle catacombe: così pregano, una volta ciascuno, il cieco-nato, il lebbroso ed Isacco.[6]

2. Il *supplicante,* comunemente stando in ginocchio, stendeva le sue mani verso colui, dal quale sperava ottenere protezione, o grazia o misericordia. «Omnes maiores natu, ex oppido egressi, manus ad Caesarem tendere, et voce significare coeperunt, sese in eius fidem ac potestatem venire», scrive Cesare dei Galli.[7] I pittori delle catacombe ebbero pure raramente occasione di dare questo gesto alle loro figure: lo vediamo, una volta per ognuno, nel cieco-nato, nel lebbroso, nell'ossesso e due volte in defunti.[8]

3. Spesso invece si riscontra il gesto *oratorio* che, conforme alla descrizione di Apuleio,[9] consiste nel chiudere le due dita piccole della mano destra, distendere le due seguenti e rivolgere in basso il pollice: «porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque intimis conclusis digitis, ceteros eminentes porrigens et infesto pollice». Raramente nelle pitture cimiteriali si vede questo gesto oratorio: ne dà un'idea chiara la scena del giudizio riprodotta a tav. 75. Il gesto *più usuale*

[1] Orig., *De orat.*, 31, Migne, 11, 549: τὴν κατάστασιν τὴν μετ' ἐκτάσεως τῶν χειρῶν, καὶ ἀναστάσεως τῶν ὀφθαλμῶν πάντων προκριτέον, ecc.

[2] Tertull. *De baptismo,* 20: Igitur benedicti, quos gratia Dei expectat, cum de illo sanctissimo lavacro novi natalis ascenditis et primas manus apud matrem cum fratribus aperitis, petite de patre, petite de domino, peculia gratiae, distributiones charismatum subicere, ecc.

[3] Lo attesta San Giovanni Crisostomo (*Hom., 3 in ep. ad Philip.*, 4, Migne, 62, 204). Non può farsi appello alla liturgia di San Marco edita dal Renaudot (*Liturg. orient.*, I, p. 140), poichè l'ordine: Ἐκτείνατε dato dal diacono prima della consecrazione riguarda i *preti.* Cfr. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, p. 132.

[4] Tertull., *Apolog.*, 30: Illuc (sc. in coelum) suspicientes Christiani manibus expansis, quia innocuis, capite nudo, quia non erubescimus, denique sine monitore, quia de pectore oramus, precantes sumus semper pro omnibus imperatoribus vitam illis prolixam, imperium securum, ecc. Sic itaque nos ad Deum expansos ungulae fodiant, cruces suspendant, ignes lambant, gladii guttura detruncent, bestiae insiliant: paratus est ad omne supplicium ipse habitus orantis Christiani. Cf. Eus., *H. E.* v. 1, 41.

[5] Wilpert, *Cyklus,* p. 43; cfr. sotto § 116.

[6] Tavv. 74, 2, e 196; *Cyklus*, tav. IV, 3.

[7] *B. G.*, 2, 13. Cfr. Cic., *Catil.,* 4, 9; Quintil., *Instit.*, 6, 1, 42.

[8] Tavv. 144, 1; 196 e 246; Bosio, *R. S.*, p. 249; Garrucci, *Storia*, II, tav. 29, 3 e 4.

[9] Apul., *Metam.*, 2, 21. Cfr. Quintil., *Instit.*, 11, 3, 119.

non corrisponde del tutto alla descrizione di Apuleio, poichè il pollice comunemente non è diretto verso il basso (infestus), ma è steso insieme al medio ed all'indice.[1] Se gli artisti debbono eseguire composizioni in cui compaiano varie persone, che parlano fra loro, come, per es., il giudice e gli avvocati nelle scene del giudizio, allora essi dànno a tutti, od a molti di essi, il gesto oratorio, evidentemente non per accennare che vanno interpretati come parlassero tutti in una volta, ma per presentare ogni figura nella parte che le spetta, qualunque sia poi il tempo in cui la eseguisce. Qui ritorniamo di nuovo al principio dell'unione in una sola immagine di azioni distinte per ragione di tempo.[2]

4. Per esprimere l'*atto dell'adorazione* gli artisti antichi al gesto oratorio aggiungevano la *genuflessione*. Figure in adorazione finora si sono riscontrate solo una volta in una immagine del principio del IV secolo.[3] L'affresco rappresenta delle sante che salutano, adorandolo, il Signore; ne parliamo al § 121, ove riportiamo pure un passo importante per questo gesto.[4]

5. L'*imposizione della mano* (manus impositio, χειροθεσία) ha principalmente il significato di *benedizione*. Fra i testi scritturali che confermano la giustezza di questa asserzione, rileviamo solo Matt. 19, 13, ove si narra che si portavano fanciulli a Gesù perchè «imponesse loro le mani e pregasse su di loro». Insieme a questo passo meritano considerazione le parole con le quali Tertulliano descrive l'atto finale del rito battesimale. Dopo avere ricordata la trina immersione, dice: «Indi viene *imposta la mano* (al battezzato), per invocare la discesa dello Spirito Santo mediante la benedizione».[5] Rappresentano questo momento tutte quelle immagini del battesimo, nelle quali colui che battezza ha posto la destra sul capo del neofito.[6] Dal significato di benedizione procedettero, come da fonte comune tutti gli altri significati che l'imposizione della mano ha nell'arte cimiteriale: mediante la imposizione della destra Cristo, in alcune pitture, sana il cieco ed in una l'ossesso, e il defunto viene accolto da Dio nella eterna beatitudine;[7] mediante l'imposizione delle mani — ora la destra, ora ambedue — il Salvatore opera il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci.[8]

6. Il gesto d'*indicare* anche allora, come adesso, si faceva con l'indice della destra: «Is (digitus) in exprobrando et indicando, unde et ei nomen est, valet», scrive

[1] Tavv. 86; 124; 168; 193 e 196.

[2] Nell'affresco della negazione di Pietro (tav. 242, 1) Cristo non fa il gesto oratorio, ma *stende tre dita* ad indicare la triplice negazione.

[3] Tav. 124.

[4] Coloro che usano il termine «adoranti» per «orante» dovrebbero almeno riflettere che fra «preghiera» e «adorazione» corre gran differenza, e che gli artisti antichi hanno espresso nelle pitture queste due maniere di pregare con due gesti essenzialmente diversi.

[5] *De baptismo*, c. 8.

[6] Tavv. 39, 2; 57; 228, 2, e 240, 1.

[7] Che l'accoglienza del defunto nella eterna felicità sia espressa dalla imposizione delle mani sarà forse fondato su ciò, che con esso venivano ricevuti nella chiesa il pagano fra i catecumeni, ed il catecumeno (come pure l'eretico ed il lapsus) fra i fedeli. Cfr. Cypr., *Ep.*, 15, 1; 16, 2; 17, 2; 18, 1; 19, 12 ed. Hartel, 514; 518 s.; 522; 524 s.; *Ep. ad Pompeium*, 2, Migne, 3, 1129; Euseb., *Vita Constant.*, 4, 61, ed. Heinichen, 315 ss., ove sono indicati altri passi.

[8] Tavv. 68, 3; 105, 2; 129 e 246.

Quintiliano.[1] Lo fanno, per es., Isaia nella scena del vaticinio sulla nascita del Messia dalla Vergine, il vescovo nell'altra della consegna del velo, Abramo in un'immagine del sacrifizio d' Isacco e Balaam nei tre affreschi, che rappresentano la predizione della stella.[2]

7. La *destra sollevata fino all'altezza del petto o stesa all' infuori* può avere vario significato, ogni volta, a seconda del soggetto della pittura. Vediamo questo gesto in santi ed apostoli, che applaudono a Cristo, o raccomandano i defunti nelle rappresentazioni del giudizio; lo fa anche Gesù stesso, allorchè insegna, o per invitare a sè una defunta o le vergini prudenti. Inoltre, come provano due iscrizioni dipinte: «Secunde | sume»; «Agape | por(i)ge calda(m)», lo stesso gesto può venir impiegato ad esprimere un comando.[3] Finalmente con tal gesto, in due affreschi, il Signore accompagna le parole che dirige alla Samaritana presso il pozzo di Giacobbe.[4]

In una scena vediamo dei santi elevare la destra fino all'*altezza del capo*, ed anche sopra. Questo gesto deriva dalle scene, nelle quali gli alti dignitari dello Stato, allorchè pigliavano possesso del loro ufficio, e gl' imperatori in occasioni pubbliche erano *acclamati* dal popolo e dal senato. Parla di simili acclamazioni Corippo nella sua descrizione del «processus consularis» dell' imperatore Giustino Minore (IV, pagina 130 ss.); il bassorilievo della «liberalitas Augusti» nell'arco trionfale di Costantino ne dà la figura. Nel nostro affresco l'acclamazione è diretta al Salvatore che siede in trono fra i principi degli apostoli.[5]

8. Il gesto di ricevere o portare una «res sacra» *con le mani velate*, introdotto nell'arte cristiana soltanto nel IV secolo, fino ad ora non si è potuto riscontrare nelle pitture contemporanee alla sepoltura nelle catacombe che una sola volta, cioè nella scena della consegna della legge a Pietro.[6] Il gesto doveva esprimere la riverenza verso l'oggetto sacro che si riceveva, ed anche per la persona che lo consegnava. Comunemente le mani venivano coperte col mantello (pallio o penula), più di rado con un panno speciale; vediamo questo nell'angelo della scena del battesimo di Cristo in Ponziano, quello nell'affresco ora ricordato della consegna della legge, ed in dodici santi, dei quali cinque portano una corona, tre un volume e quattro il codice dei Vangeli.[7] In tutti questi santi però, la sola sinistra è coperta col mantello. Attesta il lento introdursi di questo gesto la pittura della coronazione in Santa Domitilla (tav. 125), ove i santi tendono le mani scoperte verso il Salvatore per riceverne la corona.

9. Ricordiamo per ultimo il gesto *del lutto*, che consiste nel *tenere una mano*, comunemente la destra, *al mento*. Nell'arte classica lo troviamo nello splendido «sarcophage des pleureuses» della necropoli regia di Sidone,[8] nelle monete coniate da Vespasiano e da Tito con l'immagine della Judaea capta, nelle rappresentazioni di

[1] *Instit.*, II, 3, 94.

[2] Tavv. 22; 78, 2; 79; 158, 2; 159, 3, e 165.

[3] Tavv. 62, 2; 148, 2; 157, 2; 205 s.; 241; 247; *Röm. Quartalschr.*, 1887, tav. I.

[4] Tav. 19: *Cyklus*, tavv. I-IV.

[5] Tav. 252.

[6] De Rossi, *Bullett.*, 1887, tav. VII.

[7] Tavv. 255 s.; 259, 1, e 262.

[8] O. Hamdy Bey et Théodor Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, tavv. VII-IX.

Penelope dolente,[1] ecc. Quanto un tal gesto fosse comune anche ai cristiani lo mostra il passo in cui Cipriano così lo descrive: «Iuvenis anxius et cum quadam indignatione subtristis maxillam manu tenens maesto vultu sedebat».[2] I pittori delle catacombe lo applicarono soltanto in alcune poche immagini di Giona afflitto, ed una volta in una scena, sulla quale c'intratterremo minutamente qui appresso.[3]

Tutti i ricordati gesti non abbisognavano di spiegazione; erano comuni a tutti: «Omnium hominum communis sermo».[4] E poichè le figure, come tali, erano abbastanza caratterizzate dagli abiti, così gli artisti non potevano temere che anche le rappresentazioni che sembravano complicate venissero intese malamente dall'osservatore.[5] Prendiamo infine, per farne la prova sopra un esempio che si presta, l'affresco di Callisto, che risale al III secolo, e rappresenta la *liberazione di Susanna dalla falsa accusa,* affresco che gli archeologi hanno sì a lungo interpretato assai malamente.[6] Si compone di quattro figure, delle quali una, non ostante i tratti maschili, necessariamente deve essere *di donna,* giacchè è vestita della lunga dalmatica femminile ed ha i capelli raccolti a cercine sulla nuca. Le tre maschili portano tunica e pallio, debbono quindi considerarsi come personaggi biblici; una, che rappresenta un giovanetto, sta *sul tribunale.* Con questo l'oggetto del quadro è qualificato per *una scena di giudizio,* nella quale la sentenza deve pronunziarsi da un giovanetto. Evidentemente questa scena non può rappresentare altro che la condanna dei due vecchi e l'assoluzione di Susanna, fatta da Daniele. Nei gesti delle singole persone della composizione, l'artista diede a conoscere quanto avanti fosse proceduto l'atto giudiziario: uno dei due vecchi se ne va ponendo la *mano destra al mento,* facendo quindi il gesto del *dolore.* Esso dunque rappresenta il vecchio già giudicato e condannato, dolente perchè lo aspetta la pena di morte. Nel volgere il tergo al gruppo deve significarsi che egli propriamente più non vi appartiene: noi lo dobbiamo concepire come estraneo. L'artista volle così tener conto della narrazione biblica, secondo la quale l'interrogatorio e la condanna dei due vecchi avvennero *separatamente.* Tutte e tre le altre figure, a norma delle ragioni addotte sotto il n. 3 fanno il gesto oratorio: poichè ognuno è comparso sulla scena parlando alla sua volta; il vecchio ha accusato Susanna, Susanna ha protestato la sua innocenza e Daniele è sul punto di dare la sua sentenza, terribile pel vecchio.

[1] Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine,* I, p. 504; II, p. 689.

[2] *Ep.,* II, 4, ed. Hartel, 498.

[3] Tavv. 96; 100 e 233.

[4] Quintil., *Instit.,* II, 3, 87.

[5] Gli antichi artisti non potevano davvero prevedere che i moderni interpreti degli affreschi cimiteriali avrebbero inteso malamente anche il semplice gesto della *preghiera.* Così il Ficker spaccia per «predicatore» un orante (*Aposteldarstellungen,* p. 65), e V. Schultze della Madonna «ostriana», che egli reputa una defunta comune, dice che essa «proteggendo e benedicendo il proprio caro, allarga le braccia e con fiduciosa preghiera raccomanda lui e sè stessa a Dio» (*Studien über altchristliche Monumente,* p. 186). Dunque il gesto di protezione, di benedizione e di raccomandazione sarebbe espresso in un solo gesto, che non è se non quello della preghiera!

[6] Tav. 86.

CAPITOLO SETTIMO.

La cronologia delle pitture cimiteriali.

La questione della cronologia delle pitture cimiteriali fu poco o niente toccata dagli antichi archeologi. Essi per lo più si contentavano di scrivere sotto le tavole della *Roma Sotterranea* una breve spiegazione dei soggetti rappresentativi, senza accennare, fosse pure di lontano, all'epoca di questa o di quell'immagine.[1] Il d'Agincourt credette di potere riempire questa lacuna; ma lo fece in una maniera che manca di qualsiasi principio: egli assegna al secolo II pitture del IV secolo, al IV-V alcune del II, anzi quella di Grata e della Madonna «ostriana» al IX! Il de Rossi fu il primo a far luce in questa materia, come in tante altre; i suoi giudizi cronologici, presentati con grande circospezione, per lo più sono giusti, eccetto quei casi in cui una idea accessoria, storica o simbolica, lo abbia condotto ad assegnare date erronee. Così egli protraeva l'origine degli affreschi nell'ipogeo dei Flavi, opera del I secolo, fino al principio del II, per avere la possibilità di vedere nella rappresentazione di Daniele una reminiscenza del martirio di Sant'Ignazio d'Antiochia;[2] poi, per identificare possibilmente l'Ampliato, possessore di un cubicolo sepolcrale in Santa Domitilla, coll'Ampliato ricordato nella lettera ai Romani, retrocedeva l'escavazione e decorazione del cubicolo fino al I secolo,[3] mentre non sono che del tempo dei primi Antonini; la notizia contenuta nei *Philosophumena* (9, 11), secondo la quale Zefirino «prepose Callisto al coemeterium», lo condusse alla congettura che Callisto avesse abbozzato, o almeno ispirato, il ciclo di pitture per le due più antiche cappelle dei Sacramenti A 2 ed A 3,[4] congettura che fu accolta entusiasticamente da molti archeologi e che ebbe per conseguenza l'abbassamento della data di quegli importanti affreschi; finalmente le pitture della cripta delle pecorelle furono da lui assegnate ad epoca troppo antica,[5] per poterne far derivare una dipendenza da quelle delle ricordate cappelle dei Sacramenti. Tolti questi casi, che sono i più spiccati, di rado noi ci allontanammo notevolmente dalle date proposte dal de Rossi, le quali

[1] I giudizi cronologici dati *a caso* sono rari e molto lontani dalla verità. Così il Marangoni (*Cose gentilesche*, p. 142) attribuisce al «tempo costantiniano» le immagini di Cristo dipinte sopra la scala nella catacomba di Ponziano, che tutto al più sono del VI secolo.

[2] *Bullett.*, 1884-1885, p. 91.

[3] *Bullett.*, 1881, p. 58 ss. e 70 ss.

[4] Cfr. il mio lavoro *Sakramentskapellen*, p. 3 ss.

[5] *R. S.*, III, p. 73.

incontrarono presso gli archeologi una ben meritata approvazione. Seguendo i principî del maestro, il Lefort nei suoi *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie* fece il primo tentativo di mettere in ordine cronologico tutti gli affreschi delle catacombe a lui noti. La sua opera ha senza dubbio parecchio di buono, specialmente ove egli potè attenersi alle ricerche del de Rossi o alle sue dichiarazioni orali; ma quando dovè procedere da solo, i suoi giudizi sono mal sicuri e fanno l'effetto di una divinazione, nella quale talora può colpirsi giusto. Mentre, in Germania, il Pohl[1] faceva suoi nella più larga misura i risultati del Lefort, il Kraus, non ostante questi lavori preparatorii, in vista della poca sicurezza delle copie pubblicate, giustamente rinunziò alla classificazione cronologica delle pitture cimiteriali per non «presentare agli occhi del lettore» della sua opera sull'arte cristiana «un edificio che troppo facilmente poteva farsi crollare».[2]

La classificazione cronologica degli affreschi cimiteriali è richiesta dalla scienza delle antichità cristiane, e noi non ce ne possiamo sottrarre. È un còmpito difficile, ma non impossibile, poichè abbiamo criteri sicuri, positivi, e fra essi anche di quelli che finora non furono mai osservati ed applicati.

Nel corso delle precedenti ricerche fu già accennato ad una serie di note, che contribuiscono a determinare l'epoca di una pittura; ora noi vogliamo brevemente esaminarle connettendole insieme, ed aggiungere quelle che ancora mancano.

I.

Criteri per determinare l'età delle pitture.

Un criterio affatto *sicuro* per giudicare dell'epoca di un affresco è il *luogo ove si trova.* Circa il tempo della formazione delle catacombe, come pure delle singole parti di esse, noi siamo generalmente abbastanza istruiti e dalla tradizione storica e dal genere dei sepolcri e dalle iscrizioni. Noi sappiamo, per citare qualche esempio, che gl'ipogei dei Flavi e degli Acili furono scavati nel secolo I; quindi anche le loro pitture debbono essere di quel tempo.[3] Il luogo in cui furono trovate ci autorizza anche ad assegnare alla fine del I secolo le due immagini del Buon Pastore, riprodotte a tavv. 11, 2 e 3; certo, non si giudicherebbero di tale epoca se non si sapesse che sono dipinte in un cubicolo che appartiene alle prime regioni della catacomba di Domitilla. Parimente nessuno riterrebbe le pitture del cubicolo 53,[4] ai Santi Pietro e Marcellino, più antiche di quelle dei cubicoli II e III;[5] eppure così è, perchè la galleria, nella quale si trovano questi ultimi, presuppone la galleria del cubicolo 53.

[1] *Die altchristliche Fresko-und Mosaikmalerei,* p. 18 ss.

[2] *Geschichte der christlichen Kunst,* I, p. 81.

[3] Tavv. 1 ss. e 12, 4.

[4] Tavv. 67 s.

[5] Tavv. 72 s.

È ancora il luogo ove fu trovato, che esclude la possibilità di assegnare alla fine del I secolo la celebre Madonna priscilliana,[1] perchè questo affresco si trova troppo nell'interno della catacomba. Se io poi assegno al secolo III la volta della tav. 114, è solo per ragione della galleria, nella quale si trova la cripta, e che viene dimostrata precostantiniana dalle iscrizioni trovate in essa e nelle vie vicine. Questo vale anche per alcune altre pitture, attribuite al secolo III avanzato.[2]

Talora al luogo ove si trovano si aggiunge un monumento fornito d'*iscrizione con data,* nel qual caso naturalmente è tolto ogni dubbio intorno all'epoca dell'affresco. Monumenti di tal sorta, mi sia permesso esprimermi così, fanno da pietre terminali, che segnano l'anno lasciato indietro dall'arte nel suo cammino. Così fa per l'affresco degli «apostoli piccoli» in Santa Domitilla il graffito, tracciato sopra un sepolcro del cubicolo di faccia, sotto il consolato di Filippo e Salia, cioè nel 348;[3] lo stesso servigio per la rappresentazione dei XII Apostoli in Sant'Ermete fanno gli epitafi trovati dal Bianchini nel cubicolo di questo affresco e con le date 337 e 340,[4] e, per l'immagine del Salvatore fra i quattro Evangelisti nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano, l'iscrizione dell'anno 340, che in parte è ancor oggi aderente ad un sepolcro immediatamente vicino;[5] così fa per gli affreschi dell'arcosolio del vignaiuolo il graffito dell'anno 373, già letto dal Bosio in un cubicolo eretto posteriormente all'arcosolio.[6] Per fissare la data dell'immagine di Veneranda, l'iscrizione del 356 che chiudeva l'arcosolio[7] è un indizio sicuro che la pittura fu eseguita o l'anno seguente o poco dopo. Con la stessa sicurezza possiamo limitare il tempo degli affreschi nella regione di Liberio, poichè può seguirsi con molta precisione, a base degli epitafi[8] venutivi alla luce, il graduale sviluppo di questa parte della catacomba di Callisto: nella scala principale si trovò un sepolcro regolare ancora intatto dell'anno 362 ed alcuni passi più avanti, nella galleria principale, una iscrizione del 363; la prima via laterale diede un epitafio del 367, un altro del 374 e l'ultimo cubicolo (dipinto) uno del 376. Quindi le pitture pubblicate dal de Rossi,[9] una delle quali riproduciamo a tav. 243, 1, furono eseguite intorno al 370. Questi monumenti, forniti di data, sono della massima importanza; poichè senza di essi saremmo tentati, per ragione del loro stile, a ritenere la maggior parte di quelle pitture molto più recenti che non siano realmente;[10] con ciò essi gettano inoltre chiara luce sugli affreschi affini di stile, pei quali non può prodursi un'iscrizione datata, e ci ammoniscono di usare la stessa regola nel fissarne l'epoca. Più rari sono i monumenti con data, anteriori a Costantino. Ne possediamo uno per la cappella del Buon Pastore, riprodotto a tav. 66, 2,

[1] Tavv. 21 s.

[2] Tavv. 108; 112, 1, e 118, 2 e 3.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1879, p. 137. Poichè gli affreschi della vicina cripta del fossore Diogene sono della stessa mano, così essi pure debbono essere assegnati al medesimo tempo.

[4] *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, p. 24 s.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1868, p. 13.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 439; de Rossi, *Inscriptiones*, I, p. 111, 220; più giusto in Armellini, *Cripta di Santa Emerenziana*, p. 69.

[7] De Rossi, *Bullett.*, 1875, p. 16.

[8] De Rossi, *R. S.*, III, p. 269.

[9] De Rossi, loc. cit., tavv. XXXV, XXXVII e XXXVIII.

[10] Tavv. 152; 154, 2; 155, 2; 197, 1; 198 s. e 240.

sul sepolcro di San Cornelio († 252), che fu fatto alcuni anni dopo di essa, e perciò l'affresco risale alla prima metà del III secolo; ne abbiamo per fissare l'età della bella immagine dei cinque Santi (tavv. 110 s.) nel cubicolo di San Gaio, lontano pochi passi, il quale Santo morì nel 296, e nel cubiculum duplex di fronte, che, come riferisce il diacono Severo nella sua iscrizione, fu costruito «col consenso di papa Marcellino», quindi sotto il pontificato di questo Santo (296-303). La cripta dei cinque Santi, avendo comune il lucernario con la cripta doppia, è chiaro che anch'essa è del medesimo tempo. E che noi non possiamo sorpassare il secolo III, lo prova la circostanza che nel cubicolo di Patrizio, il quale cronologicamente segue a quello del diacono Severo, si seppellì anche nel 300.[1] Finalmente per la cappella alta presso la scala principale, in Domitilla, sia ricordato l'epitafio del 325, che ancor oggi chiude un sepolcro nel suolo della galleria:[2] essa quindi in quell'epoca era sì piena di sepolcri, che per allestirne dei nuovi bisognò servirsi anche del suolo. La considerevole lunghezza della galleria, popolata di una grande quantità di cadaveri, ci obbliga a collocare nella seconda metà del III secolo la formazione della camera e la sua decorazione pittorica.[3] Ciò è molto importante per quanto riguarda la comparsa della dalmatica maschile, poichè fra i soggetti rappresentati nelle pitture della cripta v'è un orante vestito di dalmatica.

Un altro indizio cronologico ce l'offre lo *stucco,* e precisamente la sua qualità, come pure il numero degli strati. Un'immagine dipinta sopra *stucco di un solo strato,* secondo i risultati da me ottenuti, non può essere stata fatta prima della metà del III secolo, poichè in questo periodo lo stucco era sempre di due strati. Del resto, sono così rari gli affreschi eseguiti sopra *una sola* mano di stucco che possono ascriversi al secolo III avanzato, da doverli considerare come eccezioni.[4] Quindi lo stucco ad un solo strato, di preferenza accenna al secolo IV.

Nella pittura, considerata in se stessa, ci offre un criterio in primo luogo la *maniera con cui è eseguita,* presupponendo che sia opera di un vero pittore e non, per esempio, di un imbianchino o muratore, giacchè in tal caso scompare ogni critica. Come in Pompei si trovano immagini che pel loro stile si attribuirebbero al IV secolo,[5] così anche nelle catacombe si veggono pitture, la cui esecuzione è molto inferiore all'epoca alla quale appartengono. Nessuno, per esempio, riterrebbe precostantiniana la decorazione della galleria dietro la cappella greca, e tuttavia essa è sopra muri più antichi della cappella stessa. Altrettanto meschina è la decorazione[6] di un cubicolo formato nella seconda metà del II secolo non lungi dalla basilica di Santa Petronilla; se ragioni di luogo non togliessero ogni dubbio, senza alcun sospetto essa verrebbe assegnata al periodo della pace. Ma tali produzioni sono eccezionali; quindi, per regola, dallo stile può trarsi la conclusione dell'età della pittura. Anche qui vale il principio: *Quanto più antica è una immagine, tanto migliore ne è l'esecuzione.* Questa si manifesta particolarmente nel colorito leggiero e delicato e nella corret-

[1] De Rossi, *R. S.*, III, p. 120 e 134.
[2] De Rossi, *Inscriptiones,* I, pag. 35.
[3] Tavv. 43, 3; 84, 1, e 85, 2.
[4] Tavv. 114 s. e 116, 2.
[5] Cfr. de Rossi, *Bullett.*, 1894, p. 73.
[6] Essa non offre che soggetti meramente decorativi.

tezza del disegno, contro la quale nel primo periodo ordinariamente si peccò poco; le figure sono ben proporzionate e nei loro movimenti corrispondono alle azioni che fanno. Dei difetti veramente ricorrono anche in quell'epoca più antica: producono uno sfavorevole effetto, per esempio, le figure che guardano fuori della scena, mentre dovrebbero avere lo sguardo diretto dinnanzi a sè o lateralmente; con ciò esse assumono un'aria ingenua, che talora non si accorda bene con la serietà dell'azione rappresentata. I difetti crescono dalla metà del III secolo in poi, e specialmente nell'ultimo periodo delle catacombe; allora si riscontrano talvolta grossolani errori nel disegno ed anche mancanze contro le regole del colorire: si trova perfino che furono messe luci verdi nell'incarnato. La linea dei contorni, che fino allora si faceva scomparire anche nella minima attuazione dei dettagli, ora rimane e spesso è larga e di colore oscuro, per cui le figure divengono pesanti. Questo svantaggio viene accresciuto dalle larghe strisce che incorniciano le scene. La differenza fra le pitture antiche e quelle tarde si conosce nel modo migliore confrontando le decorazioni dei soffitti.

Dalla *foggia e dal guarnimento degli abiti* derivano criteri affatto sicuri per la cronologia. Per non toccare che i punti principali, noi troviamo la tunica virile senza maniche quasi solamente in pitture anteriori al III secolo; accenna al III la dalmatica della forma originale; la penula barocca e la dalmatica a maniche sproporzionatamente larghe bastano per determinare che l'affresco appartiene al IV secolo. Poi nei primi due secoli gli abiti non presentano alcun ornamento o al più il clavo stretto; i segmenti circolari di porpora compaiono, sporadicamente, a partire dalla seconda metà del III e solo nel IV vengono impiegate di frequente; appartengono finalmente al IV anche le figure la cui tunica o pallio è ornato con la crux gammata, o la tunica è fregiata del lorum e dei segmenti ascellari. In generale, ora, in seguito agli studi sul vestiario, fra le pitture dei primi due e quelle dei secoli seguenti possono tracciarsi dei confini più determinati che non fosse possibile per l'addietro.

A queste note *generali,* che possono applicarsi a tutte le pitture, s'accompagnano spesso, ma solo nel periodo della pace, anche dei criteri *particolari,* che aumentano la forza dimostrativa di quelle. Tali sono *i monogrammi di Cristo,* il *nimbo* e le *decorazioni architettoniche dei cubicoli.* Di queste ultime finora si conosce un solo esempio del tempo precostantiniano;[1] gli altri appartengono al secolo IV avanzato. I proprietari di quei cubicoli non si contentarono più della sola pittura: cercarono di dare ai loro sepolcri un aspetto più piacevole mediante colonne, pilastri, cornici e mensole; ma riuscirono felicemente soltanto una volta, nell'arcosolio della cripta principale dei bottai in Santa Priscilla. Del resto non sono molto numerosi gli esempi di questa unione dell'architettura con la pittura; essi si trovano quasi tutti nelle nostre tavole.[2]

Dei monogrammi ricorrono per regola le forme principali: ☧ e ⳩ che, come è noto, risultano dalle due lettere iniziali del nome di Cristo, XP(ιστός). La prima, da

[1] Tavv. 114 s.

[2] Tavv. 115; 151; 180; 202 e 229.

sola, fu applicata ordinariamente soltanto dopo Costantino; trovasi in Pretestato fra due colombe, nel coemeteriumm aius con la Madonna e il Bambino Gesù, in Santa Domitilla sopra un'orante, in San Callisto nella fronte di un arcosolio, in San Marco e Marcelliano nell'affresco degli evangelisti ai due lati del Salvatore ed in Santa Ciriaca sopra uno dei Magi per indicare la stella.[1] La seconda forma, che suole chiamarsi *posteriore,*[2] la vediamo, unita alle lettere apocalittiche AΩ, due volte nel soffitto dipinto del « cubicolo dei santi » nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino e precisamente una volta sul capo del Salvatore e l'altra su quello dell'« Agnus Dei ».[3] Di fatto questo affresco è più recente degli altri, essendo della fine del IV o dell'inizio del V secolo. Se in questi monumenti il « signum Christi » è un elemento della pittura stessa, così esso appare negli affreschi di uno dei sepolcri vicini riprodotti a tavv. 143, 1 e 212. È chiaro che anche qui il monogramma conserva completamente il suo valore come nota cronologica. Infine sia anche ricordato che in una pittura del III secolo la stella dei Magi, in corrispondenza al tempo cui appartiene, ha la forma *precostantiniana* del monogramma ⳩, che si compone delle lettere iniziali dei due nomi I(ησοῦς) X(ριστός).

Il *nimbo,*[4] cioè un disco rotondo dipinto attorno al capo, nelle pitture delle catacombe fino alla prima metà inclusiva del IV secolo, ha principalmente una importanza decorativa o serve per rilevare, in certo qual modo, colui, al quale è attribuito. Dapprima esso fregia le teste ornamentali, poi apparisce, una volta per ciascuno, come distintivo di Elios, di uno che mangia, di un putto e d'un secchio per il latte. Come attributo reale, come *aureola di santi,* esso fu introdotto poco prima del 340, il che dimostra la immagine di Cristo fra gli evangelisti. Poichè nella galleria vicina, fatta dopo la cripta degli evangelisti, s'è conservato fino ad oggi sul sepolcro un frammento di una iscrizione del 340. Sono circa dello stesso tempo anche gli affreschi riprodotti a tavv. 205 s., che hanno poco della durezza delle pitture posteriori. Ma anche la rappresentazione degli « Apostoli piccoli » e la decorazione della cripta del fossore Diogene (tavv. 154, 2; 155, 2 e 180), pei motivi addotti sopra a p. 115, non ostante la loro esecuzione difettosa, vanno collocate prima del 350. Però la pluralità delle pitture col nimbo appartiene ai decenni posteriori alla metà del IV secolo, una anzi (tavv. 252 ss.) alla fine del secolo stesso o al principio del V. Per due arcosoli potemmo fissare intorno al 370 il tempo in cui furono eseguiti i loro affreschi; lo stesso va detto di un terzo, esistente in una regione, ove si scopersero iscrizioni degli anni 370, 372, 373 e 380.[5]

[1] Tavv. 154, 2; 162, 2; 207; 241 e 251.

[2] Si trovò un esempio di *questo* dell'epoca precostantiniana nel piano inferiore della catacomba di Priscilla (de Rossi, *Bullett.*, 1892, tav. IV, 1, p. 122 ss.); è dipinto col minio su tegola. La stessa catacomba ha anche tre lastre sepolcrali, che portano isolate le lettere apocalittiche AΩ; una di esse è del II secolo, le altre del III (l. c., 1886, p. 62; 1892, p. 105; la terza è inedita). Dopo Costantino le lettere apocalittiche compaiono sempre unite ad uno dei monogrammi di Cristo; l'esempio più antico finora è dato da una iscrizione del 340 trovata ai Santi Marco e Marcelliano (l. c., 1868, p. 13).

[3] Tav. 252.

[4] Alcune buone osservazioni intorno al nimbo le ha il Marangoni, *Cose gentilesche*, p. 140 ss.

[5] Tavv. 241 ss.; cfr. De Rossi, *Bullett.*, 1864, p. 45.

I pittori, nel periodo di sepoltura nelle catacombe, usavano il nimbo esclusivamente pel Salvatore, sia che fosse dipinto nella sua figura reale, sia nel simbolo di «agnus Dei». Dico *esclusivamente,* sebbene, in un affresco in Santa Domitilla, rappresentante i tre fanciulli nella fornace, l'*angelo,* che li protegge, abbia il nimbo,[1] poichè, secondo un'idea molto diffusa nell'antichità relativamente alle Teofanie dell'antico Testamento, anche in quest'angelo si riconosceva Cristo. Come fu notato, il nimbo per lo più consisteva in un disco circolare quasi sempre verde azzurrognolo e contornato da una linea oscura: una volta esso ha la forma di un semplice cerchio e una volta di un doppio cerchio.[2] Naturalmente esso non fu dappertutto applicato con la medesima regolarità; siccome dettaglio accessorio, fu lasciato all'arbitrio degli artisti. Quindi la sua assenza non ha per la cronologia lo stesso valore della sua presenza; una immagine di Cristo senza nimbo può, date certe circostanze, essere della seconda metà del IV secolo. È degno di nota che i pittori quasi del tutto esclusero il nimbo dalle rappresentazioni di miracoli;[3] e manca sempre negli affreschi che ritraggono Cristo fanciullo o bambino in grembo alla Madre. La ragione sta nel principio di non introdurre cambiamenti in immagini già adottate.

Fino ad ora conosciamo ventidue pitture del periodo della sepoltura nelle catacombe, nelle quali è dipinto il nimbo come attributo; di queste cinque appartengono a Santa Ciriaca,[4] una al coemeterium maius,[5] una a Pretestato,[6] due a San Callisto,[7] una a Santa Sotere,[8] due ai Santi Marco e Marcelliano,[9] due a San Sebastiano,[10] quattro a Santa Domitilla,[11] una a Santa Priscilla,[12] una a Sant'Ermete,[13] e due ai Santi Pietro e Marcellino.[14] Dopo che il nimbo per più di cento anni ebbe servito come attributo di Cristo, fu dagli artisti applicato anche ai santi; ciò avvenne alla fine del V secolo, del quale si sono conservati alcuni affreschi, cioè le rappresentazioni dei Santi Milex e Pumenio, Marcellino, Pollione e Pietro nella catacomba di Ponziano.[15] Da allora divenne necessario rendere, in qualche modo, riconoscibile il nimbo di Cristo per distinguerlo da quello dei santi; gli artisti se la cavarono inserendo in esso la croce. Due dei più antichi esempi del nimbo cruciforme si trovano nella bella pittura della catacomba di Generosa e nell'affresco già descritto (p. 79 s.), che rappresenta la coronazione dei Santi Abdon e Sennen; la prima risalirebbe al VI secolo, la seconda al VI o VII.[16]

[1] Tav. 231, 1.

[2] Nelle catacombe non ricorre il nimbo quadrato che per lo più — non sempre — fu attribuito a *viventi.*

[3] Fa eccezione la risurrezione di Lazzaro che noi riproduciamo a tav. 250, 1; anche nell'affresco che rappresenta la negazione di Pietro (tav. 242, 1) Cristo ha il nimbo.

[4] Tavv. 205 s. e 241 s.; Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen,* tav. II, 2.

[5] Tav. 245, 2.

[6] Tavv. 181, 1; 251.

[7] Tav. 243, 1; de Rossi, *R.S.,* III, tav. XXXVIII.

[8] Tav. 210.

[9] Tavv. 153, 1; 162, 2.

[10] De Rossi, *Bullett.* 1877, tavv. I-II (cfr. *Röm. Quartalschr.,* 1894, terzo fasc. supplem., tav. I).

[11] Tavv. 155, 2; 181, 2 (ora distrutta); 235, 1; de Rossi, *Bullett.,* 1879, tavv. I-II.

[12] Tav. 250, 1.

[13] Tav. 247.

[14] Tav. 252.

[15] Tav. 255.

[16] Tavv. 261 s. e 258.

Finalmente ricorderemo che anche il *contenuto* della pittura e la *forma* della rappresentazione possono dare un indizio cronologico. Quantunque abbiamo soltanto una parte del tesoro pittorico dell'antichità cristiana e non poche catacombe siano tuttora inaccessibili, può dirsi tuttavia con sicurezza che alcune scene, per esempio, la miracolosa moltiplicazione dei pani operata da Cristo con la verga, non furono dipinte avanti il III secolo, altre non prima del IV, per esempio, la consegna della legge, la negazione di Pietro, Cristo fra i due principi degli Apostoli e quel tipo di moltiplicazione di pani e pesci, in cui Cristo allarga, benedicendo, le sue mani sui pani e pesci presentatigli da due Apostoli. In queste due ultime scene, la pittura cimiteriale conviene con la scultura dei sarcofagi, sua erede, che in Roma raggiunse pieno sviluppo solo al tempo della pace; tutte queste scene cioè sono un soggetto preferito nella scultura dei sarcofagi, mentre ricorrono di rado nelle pitture delle catacombe, ed in parte costituiscono esemplari unici. La scultura, col suo tono di rappresentazione largo e descrittivo, amava insieme, contrariamente al principio laconico-simbolico della pittura dei primi tre secoli, di accogliere nelle sue composizioni anche personaggi secondari, come i giudei nel miracolo della sorgente, il ministro che attizza il fuoco nella scena dei fanciulli nella fornace, ecc. Quindi se anche nella pittura incontriamo simile particolarità, per lo più possiamo essere sicuri che esse appartengono al IV secolo. Nelle rappresentazioni del Buon Pastore in particolare il mantello gittato sulle spalle e l'alicula accennano ai secoli III e IV, ed in quelle della Madonna che, prescindendo dalla scena dell'annunciazione, comparisce sempre unita al suo Divin Figlio; nella forma esterna di quest'ultimo risiede un prezioso punto d'appoggio per la cronologia, poichè in tempo più antico il Salvatore fu figurato sempre *bambino nudo:* gli affreschi nei quali egli ci si presenta *fanciullo* e *vestito* sono al più del secolo III progredito e del IV. Finalmente va fissato il IV secolo anche per quelle pitture, nelle quali vediamo la *mano di Dio* sporgente dalle nubi.

Perciò i criteri indipendenti dal luogo di ritrovamento sono:

1. Nel I e II secolo lo stucco è di qualità eccellente e risulta di due strati; la tunica degli uomini è senza maniche o le ha corte; di guarnizione agli abiti serve tutto al più il clavo stretto.

2. Nel III secolo, fatte alcune eccezioni, lo stucco è parimenti di due strati; comparisce la tunica con lunghe maniche e la dalmatica ha la sua forma originale; nelle figure di donna scompare la tunica, sia senza maniche, sia quella con maniche corte.

3. Nel IV secolo lo stucco — eccettochè nelle catacombe di San Callisto e dei Santi Pietro e Marcellino — per regola ha un solo strato; la penula per lo più assume la forma barocca e la tunica virile ha spesso il lorum coi segmenti sulle spalle; la dalmatica poi ha maniche sproporzionatamente larghe, e le donne sono fornite di ogni sorta di ornamenti; compaiono monogrammi di Cristo e la mano di Dio; l'architettura viene adoperata per la decorazione dei sepolcri, e poco prima del 340 s'introduce anche il nimbo.

Questi criteri sono quelli dai quali noi ci facciamo guidare nella determinazione dell'epoca di una pittura. Parecchi di essi, presi da sè, sono insufficienti a rendere possibile una datazione sicura; ma la somma di essi, o di parecchi, ci pone in condizione di fissare comunemente con piena sicurezza l'età degli affreschi, se non ad anni e decenni, almeno a secoli o mezzi secoli. Per dimostrare la sicurezza di questi criteri basterà ne facciamo la prova su alcuni esempi.

II.

Applicazione dei criteri cronologici alle più importanti pitture.

1. Gli affreschi degli ipogei dei Flavi e degli Acili, come anche della cripta sotto il grande lucernario in Santa Domitilla,[1] contengono tante e sì evidenti reminiscenze dell'arte classica, che, pure senza conoscere la storia del luogo ove si trovano, bisogna datarle del I secolo. Il prof. Mau, che è il miglior conoscitore delle pitture murali pompeiane, esaminandole, le ha difatti attribuite incondizionatamente a quel tempo. I ricordati ipogei appartenevano a personaggi storici dell'ultimo trentennio del I secolo: uno a Flavia Domitilla, nipote di Vespasiano, l'altro ad Acilio Glabrione, che nel 91 fu console con Traiano e poco dopo cadde vittima della persecuzione di Domiziano. La grandiosità delle loro costruzioni giustifica i nomi che portano; qui, in quello degli Acili, abbiamo una lunga galleria rivestita di uno strato di eccellente stucco marmoreo e dipinta, la quale sbocca in una cappella straordinariamente ampia, che è il luogo del sepolcro del martire; là, in quello dei Flavii, incontriamo dapprima una galleria simile, ma ornata in modo molto più ricco e munita di grandi nicchie, per l'ingresso della quale fu necessario tagliare la collina in cui esso è scavato; poi una vasta cripta, che presenta il più bello stucco marmoreo delle catacombe, ed alla quale conduce una grandiosa scala di 64 gradini. Solo famiglie ricche, come erano gli Acili ed i Flavi, potevano prepararsi sepolcreti tanto sontuosi. E se gli affreschi dei tre ipogei quanto alla forma dimostrano una relazione immediata con l'arte pagana, anche il loro contenuto presenta poco di cristiano: il Buon Pastore, Daniele e Noè[2] sono le uniche rappresentazioni onde ci è dato riconoscere l'ipogeo come cristiano; gli altri soggetti convenivano altrettanto bene a colombari. Anche questo corrisponde alla realtà delle cose: nell'ultimo trentennio del I secolo non poteva essersi formata ancora l'arte cristiana indipendente, chè il tempo era stato troppo breve; è anzi verosimile che la maggior parte di queste creazioni sia opera di artisti pagani. Quindi, sotto qualunque aspetto, noi consideriamo gli affreschi dei tre ipogei, tutto congiura a fissarne l'epoca al I secolo.

[1] Tavv. 1-7; 8, 1; 9-11; 12, 1 e 4.

[2] A giudicare dalle lacune, nell'ipogeo dei Flavi furono distrutti soltanto pochi affreschi che potevano rappresentare un soggetto cristiano.

2. Non meno sicura è la determinazione della età delle pitture nella cappella greca e nel cubiculum duplex nell'ipogeo di Lucina,[1] che, a giudizio degli archeologi, sono del II secolo, e piuttosto della prima metà che della seconda di esso. Qui non possiamo appellarci a testimonianze storiche, poichè i due monumenti furono trovati in tale stato di devastazione da non essere rimasto sul posto neppure un solo frammento d'iscrizione, che ci potesse dare luce sui primi loro proprietari;[2] ma bastano le sole pitture, perchè fra esse trovansi parecchie rappresentazioni di figure: lo stucco ha due strati ed i colori sono eccellenti, la tunica degli uomini e delle donne o non ha maniche o le ha corte e come ornamento porta tutt'al più il clavo stretto; negli affreschi della cappella greca poi, nell'acconciatura dei capelli delle donne riscontrasi un indizio cronologico che ci autorizza a risalire per la data fino ai tempi di Traiano-Adriano, ai quali ci rimanda anche la rappresentazione eucaristica in forma di fractio panis.

3. Confrontrando gli affreschi della cappella greca con quelli della cripta della passione nella catacomba di Pretestato, risulta fra loro una grande affinità,[3] quindi anche per essi la data dell'esecuzione va fissata ai primi decenni del II secolo. Di più, il fatto che l'architettura della spelunca magna, in cui è la cappella di San Gennaro, somiglia completamente a quella che ammiriamo nel mausoleo eretto da Erode Attico in onore della sua prima moglie Annia Regilla, è per noi un indizio che la detta cappella fu compiuta e dipinta alla stessa epoca, cioè poco dopo la metà del II secolo.[4]

4. Michele Stefano de Rossi con le sue esatte indagini topografiche sulla catacomba di San Callisto giunse al risultato che le due più antiche cappelle dei Sacramenti A 2 ed A 3 furono fatte al più tardi verso il 180.[5] Queste ricerche sono affatto indipendenti e per nulla influenzate da quelle del maestro, con le quali anzi stanno fino a un certo punto in contraddizione.[6] La loro giustezza viene confermata dai criteri offerti dagli affreschi, identici a quelli della cappella greca e della cripta di Lucina, cioè dallo stucco di buona qualità e a due strati, dai colori eccellenti, dalla tunica a maniche corte e dalla mancanza quasi assoluta di ornamenti sulle vesti.

5. Nei primi due secoli, se si prescinde dai costumi foggiati all'orientale, non abbiamo mai riscontrata la tunica virile a lunghe maniche; non appena entrati nel III, la incontriamo ad ogni passo. Si osservino, per esempio, gli affreschi eseguiti ai Santi Pietro e Marcellino dalla più antica famiglia di artisti nella prima metà di quel secolo fino dopo passata la metà del medesimo.[7] Nel cubiculum duplex e nella cripta della Madonna la portano Cristo, Mosè, Noè, il Buon Pastore e gli oranti maschili, questi

[1] Tavv. 13 s.; 15, 1; 16; 24 s.; 26, 1; 27, 1; 28; 29, 1.

[2] Veramente e la cappella greca e la cripta di Lucina si collegano a personaggi, che la tradizione assegna all'età apostòlica (Priscilla e Lucina-Pomponia Grecina), ma fino ad ora non si tratta che di ipotesi.

[3] Tavv. 17-20.

[4] Tavv. 31, 2; 32-34.

[5] Tavv. 26, 2 e 3; 27, 2 e 3; 29, 2; 38 s.; 40, 3; 41, 1-3.

[6] Cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 30 s.

[7] Tavv. 57; 58, 1; 59, 2; 60 s.; 62, 2; 63, 1; 64, 2-4; 65; 67 ss.

ultimi con maniche strettamente aderenti. Le oranti femminili invece sono vestite di dalmatiche della forma originale.

6. Una distribuzione identica di abiti fu anche fatta dall'artista che dipinse in Santa Priscilla la cappella della vestizione;[1] ma, mentre ai Santi Pietro e Marcellino l'ornamento si limita al clavo stretto, qui, sul velo e sulla dalmatica purpurea dell'orante, si fa il primo passo verso quella ricca guarnizione, che raggiunse il colmo nel periodo della pace. Perciò quell'immagine segna il cardine dei cambiamenti introdotti nella pittura cimiteriale; essa segna il limite fra le semplici opere del tempo più antico e quelle della decadenza che sempre più progredisce e nella quale gli artisti cercano di accrescere la bellezza delle loro figure con l'aggiungere decorazioni di ogni sorta. Per questo motivo dobbiamo assegnare le pitture della cripta della vestizione alla seconda metà del III secolo, non ostante parecchi loro pregi.

I pittori della cripta nell'ipogeo della Nunziatella[2] diedero per i primi la dalmatica alle oranti maschili; qui vediamo pure il lorum, però senza i segmenti circolari alle spalle, coi quali appare sì frequentemente a partire dal IV secolo. Questo particolare ci obbliga ad ascrivere anche gli affreschi della catacomba della Nunziatella alla seconda metà del III secolo.

8. In una galleria, che si trova sopra la cripta di Sant'Eusebio, la cui costruzione, secondo il de Rossi, per ragione delle iscrizioni e delle cripte contigue, è della seconda metà del III secolo, sta l'arcosolio contenente le rappresentazioni riprodotte a tavv. 51, 2; 86 e 87, 1; il vestiario delle figure giustifica nel miglior modo quella data; il Buon Pastore porta la mantellina, e la sua tunica è ornata di due segmenti circolari. Quest'ultima maniera di adornare gli abiti era in uso nell'Africa fin dai tempi di Tertulliano, invece nella pittura delle catacombe si presenta di rado in monumenti appartenenti ancora al III secolo; fu in voga — e ciò vale anche per la mantellina — soltanto nel periodo della pace. Quindi gli affreschi nel nostro arcosolio offrono il più antico esempio sia dei segmenti rotondi, che dell'alicula nel Buon Pastore.

9. Nella ricca dalmatica della Vergine velata, nel lorum dell'orante e nei segmenti rotondi dell'alicula del Buon Pastore apparvero i primi segni precursori del IV secolo che si avvicinava; la pittura dei cinque santi ci porta agli esordi del medesimo,[3] poichè, come abbiamo indicato,[4] fu eseguita nei primi anni del pontificato di San Marcellino. E realmente tutti i criteri accennano a questo tempo. Lo stucco ha bensì ancora due strati, ma il superiore non è molto migliore di quello degli affreschi «ostriani» del IV secolo; la dalmatica femminile ha il clavo largo ricamato, e la tunica virile i segmenti circolari alle spalle e galloni alle maniche ed al lembo inferiore.

10. Indizi ancora più tardi offrono le pitture dell'arcosolio «ostriano» con la

[1] Tavv. 78-81; 82, 2.
[2] Tavv. 74 s.: 76, 1 e 77, 1.
[3] Tavv. 110 s.
[4] Vedi sopra, p. 116.

rappresentazione della Madonna;[1] le maniche della dalmatica superano la larghezza originaria, la tunica del Bambino Gesù e dell'orante mostra la scollatura triangolare, quella dell'ultimo anche il lorum coi segmenti sulle spalle; si aggiungano, come segni del tempo della pace, i monogrammi costantiniani di Cristo e lo stucco di un solo strato. La maggior parte di questi criteri, e specialmente l'ultimo, si riscontrano anche nella Madonna coi quattro Magi in Santa Domitilla,[2] e questo prova come essa non sia di molto più antica dell'affresco «ostriano». Tuttavia essa mostra maggior abilità nel pittore e maggior semplicità nell'abbellimento della Madonna. Quindi se noi, basandoci sugli accennati criteri, assegniamo ambedue le pitture al secolo IV, la prima va collocata intorno alla metà di esso, la seconda invece nella prima.

11. Come fu detto di sopra,[3] noi dobbiamo considerare come opere del periodo della pace, salvo poche eccezioni, gli affreschi eseguiti su di un unico strato di stucco. Però, qualora si tratti di due strati, la datazione può talvolta presentare delle difficoltà. Così io per lungo tempo inclinai a rivendicare col de Rossi alla fine del III secolo le pitture di una parte della regione delle agapi ai Santi Pietro e Marcellino,[4] fino a che la scoperta di un orante[5] vestito della penula barocca, in una delle cripte principali della predetta regione, non rimandò definitivamente al IV secolo l'origine di questi affreschi, poichè questa forma di abito è un segno infallibile di epoca relativamente tarda. Noi la troviamo, per cominciare con l'esempio più sicuro, nell'orante riprodotta alla tav. 210 di quella pittura di soffitto, in cui il busto del Salvatore col nimbo occupa il centro, quindi in un affresco del IV secolo. Concorda con questo tempo il paenulatus di un cubicolo che giace non lungi da un graffito del 340[6] e che fu fatto poco dopo il 350,[7] concordano inoltre il paenulatus del coemeterium maius[8] e gli altri di una volta già nota fin dai tempi del Bosio, della seconda metà del IV secolo[9]. Gli esempi indicati mi decidono a stabilire che la penula barocca comparve soltanto nel periodo della pace; quindi anche gli affreschi della regione delle agapi nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino non possono essere anteriori a quest'epoca. Convengono in ciò ottimamente gli altri criteri delle pitture in questione, specialmente il grande uso dei segmenti alle spalle.

Intorno ad alcuni degli affreschi esaminati sinora può osservarsi che le maniche della dalmatica col tempo si fanno più larghe; nelle figure di tutto il secolo III esse hanno una larghezza che sta in giusta proporzione con la lunghezza dell'abito;[10] sono già alquanto più larghe in alcune figure della prima metà del IV secolo.[11] Finalmente nella immagine di Veneranda, che fu dipinta dopo il 356, la giusta misura è sorpassata,[12] giacchè la loro larghezza è quasi la metà di tutto il vestito. Quindi anche la

[1] Tavv. 163, 2; 164, 1; 207-209.
[2] Tavv. 116, 1, e 141.
[3] V. pag. 116.
[4] Tavv. 156; 157, 1; 158, 2; 159; 160, 2, e 161.
[5] Tav. 160, 1.
[6] De Rossi, *Inscriptiones*, I, p. 46, n. 57.
[7] Tav. 185, 2. È del medesimo pittore anche il soffitto della tav. 217, che ha due oranti con la penula barocca.
[8] Tavv. 118, 1.
[9] Tav. 233.
[10] Tavv. 75; 80; 84; 88; 110 e 116, 2.
[11] Tavv. 138; 141; 174, 1.
[12] Tav. 213.

forma della dalmatica talora può aiutarci nella valutazione cronologica degli affreschi. Nella dalmatica di Grata[1] alla larghezza straordinaria delle maniche si aggiunge un altro indizio di età tarda nelle frange, però atteso che questo affresco è dipinto su stucco a due strati e con buoni colori e che nella esecuzione tradisce una certa abilità, lo ascriveremo alla metà incirca del IV secolo. La giustezza di questa data è confermata dalle due oranti vestite di dalmatiche con frange,[2] che nell'arcosolio di Zosimiano stanno in presenza del Salvatore contraddistinto dal nimbo.

14. L'affresco di Veneranda,[3] con la durezza delle sue linee, segna un altro passo nella decadenza dell'antica pittura cristiana. Le opere della prima metà del IV secolo preparano questo passo; già in esse i contorni sono dipinti a tinte troppo cariche e senza sfumature di sorta; e questo è un difetto che in seguito aumentò in modo da fare, per esempio, che il quadro rappresentante i Santi Pietro, Marcellino, Tiburzio e Gorgonio in gloria presso Cristo,[4] il quale è opera degli ultimi anni della sepoltura nelle catacombe, da alcuni archeologi sia detto senza alcuna esitazione « bizantino »,[5] mentre è romano genuino, e fu dipinto nell'ultimo periodo della sepoltura sotterranea nel passaggio del IV al V secolo. Cristo e l'agnello di Dio portano il nimbo, negato ancora ai principi degli Apostoli ed agli altri santi; il monogramma di Cristo, conforme alla sua tarda epoca, non ha la forma costantiniana, ma quella della croce monogrammatica ed è collegato alle lettere apocalittiche AΩ. Chi non fosse persuaso del carattere assolutamente romano di questa pittura, getti uno sguardo sulla tav. 251, che riproduce gli affreschi dell'arcosolio di Celerina. Sebbene queste pitture siano anteriori di alcuni anni o decenni, come persuade la forma del monogramma di Cristo, tuttavia esse contengono molti elementi caratteristici di opere del V e VI secolo. Specialmente la figura di Liberio mostra nel trattamento dei capelli una tale affinità con le altre di santi nella catacomba di Ponziano che, se avesse il nimbo, si giudicherebbe senz'altro del V secolo avanzato, o anche del VI.

Da quanto è stato discusso in questo capitolo si vede con quali mezzi mi fu possibile fissare su base sicura la cronologia delle pitture delle catacombe. Trovai delle difficoltà solo in opere che appartengono alla fine del III secolo ed alla prima metà del IV e che non presentano alcun indizio sicuro, pronunziato. La goffaggine delle monete battute dopo Gallieno (253-268) e dei bassorilievi nell'arco trionfale di Costantino ci permette di dedurre lo stato in cui si trovavano le altre arti in quell'epoca e fa comprendere perchè io abbia riportato alla seconda metà o alla fine del III secolo, specialmente per ragioni di luogo, alcune immagini assai imperfette. In vista della grande quantità di pitture, che vennero giudicate del IV secolo, fui tentato a datarne anche delle altre della fine del III; ma, essendo pure possibile che esse appartengano al periodo costantiniano, ho lasciata libera la scelta tra le due date. Prescindendo da

[1] Tav. 62, 1.
[2] Tavv. 205 s.
[3] Cfr. anche tavv. 214 e 216.
[4] Tavv. 252 ss.
[5] Colla parola « bizantino » qui si vuol dire semplicemente che l'immagine è « del V o VI secolo ».

questa incertezza e da quelle difficoltà, ebbi a mia disposizione tanti criteri, che potei fissare la data con ogni sicurezza.

Del resto, come già si disse (p. 12), il numero incomparabilmente maggiore di pitture appartenenti al IV secolo, si spiega con lo straordinario aumento del cristianesimo in Roma dopo il suo trionfo sulla religione di stato, ed anche con l'accresciuto numero degli artisti, conseguenza naturale dei favori concessi dall'imperatore Costantino a chi si fosse dedicato allo studio delle arti. Qualora la sproporzione numerica delle pitture attribuite ai singoli secoli susciti qualche dubbio sulla esattezza della cronologia da me fissata, esso verrà dileguato da un esame sulla catacomba di Domitilla, che supera tutte le altre per l'abbondanza di affreschi. In essa le regioni del I, II e III secolo si trovano in ispecie nel secondo piano; il primo piano, ad eccezione della cripta di Ampliato e della galleria principale che vi conduce coi monumenti vicini, fu scavato nel IV secolo. Ora, mentre nelle regioni più antiche bisogna percorrere lunghi tratti prima d'incontrare una pittura, in quelle del periodo della pace i monumenti con pitture in due luoghi sono riuniti in gruppi di dieci l'uno. Donde si comprende che in questa necropoli gli affreschi del IV secolo superano almeno del triplo quelli del tempo precedente. Le cose stanno in modo più o meno simile anche nelle altre catacombe; in condizioni migliori si trovano i cimiteri di Pretestato e Priscilla, ove le pitture dei primi tre secoli sono numerose come quelle del tempo della pace. Quelle poi un po' più tarde della necropoli ad duas lauros sono all'incirca dello stesso numero nel III e nel IV secolo.

CAPITOLO OTTAVO.

Il merito artistico delle pitture cimiteriali.

Anche ai dì nostri i critici dell'arte spesso giudicano troppo sfavorevolmente il merito artistico delle pitture cimiteriali. Sono certo passati i tempi, in cui esse venivano presentate come « misere creazioni, nelle quali la povertà dell'invenzione era raggiunta soltanto dalla difettosità dell'esecuzione »; ma se, per esempio, il Brunn nella sua pregevole *Geschichte der griechischen Künstler* non si indusse a ricordarle neppure con una sola parola, mentre poi dedica alcune pagine all'arte pagano-romana, in questo silenzio nascondesi una disistima che non è meritata dalla pittura cristiana antica. Come creazioni artistiche, le pitture delle catacombe hanno diritto ad una considerazione affatto speciale, anche solo perchè costituiscono un importante anello di congiunzione nella storia universale delle arti, giacchè esse entrano in campo quando cessano le pitture murali di Ercolano e Pompei, e in successione ininterrotta segnano per quattro secoli e più il progresso o piuttosto il tramonto della pittura romana. Dico tramonto, perchè l'antica arte cristiana ebbe insieme all'arte pagana contemporanea la sorte di essere un'arte di *decadenza*. Quindi io uso i termini di « arte » e di « artisti » in senso lato, non nel significato rigoroso e proprio della parola.

Da lungo tempo si è concordi nel considerare e giudicare la pittura murale romano-pagana più che altro sotto il punto di vista di *pittura decorativa,* che per sua natura è aliena dall'arte vera. Nella pittura cimiteriale la parte decorativa fu del tutto secondaria, ma vi esercitò una grande influenza pel fatto che in esse entrava in prima linea, più che la forma, l'idea che esprimeva; insomma, per dirla in breve, l'arte non fu fine, ma mezzo. Le pitture delle catacombe in certo qual modo erano una *scrittura geroglifica,* [1] mediante la quale il cristiano manifestava di preferenza le sue idee religiose relativamente alla vita futura, la sua fede e le sue speranze. Questo ce le rende care in particolar modo; qui appunto sta il fascino che esse, anche le più imperfette dal lato della forma, esercitano su ogni persona colta. Ma pei pittori delle catacombe simbolismo, come abbiamo visto, fu un legame che li costrinse a limitarsi nel comporre

[1] Perciò, ogni qual volta fu necessario, non si ebbe il menomo scrupolo di distruggere o guastare delle pitture, affine di guadagnare un po' di spazio per i sepolcri, allo stesso modo che furono raschiati o lavati libri di contenuto sacro a fine di usarne la pergamena per altre opere.

le loro rappresentazioni, a quanto era strettamente necessario e ad evitare qualsiasi importante cambiamento nelle composizioni una volta accolte, a scanso di equivoci. Quindi si disconosce del tutto la natura degli affreschi cimiteriali, quando a coloro che li crearono si rinfaccia il difetto d'inventiva e quando si guardano con disprezzo. Il rimprovero è ingiusto; crolla da sè al riflettere che i pittori delle catacombe avevano il cómpito di ornare sepolcri con immagini in prevalenza *simboliche*, e che questo cómpito era più o meno sempre il *medesimo* pei singoli sepolcri.

Inoltre, nel giudicare il valore artistico delle pitture cimiteriali, non possiamo trascurare le difficoltà che dovevano superarsi nell'eseguirle. Il luogo stesso con la sua atmosfera insalubre e mefitica, la vicinanza e le esalazioni dei cadaveri che non potevano evitarsi neppure con tutte le precauzioni, dovevano spingere alla fretta. Quindi per questo principalmente dovè avvenire che l'esecuzione dei particolari spesso è sì difettosa e che in ispecie le estremità talora sono appena accennate e non eseguite, cosa che soprattutto può osservarsi negli affreschi delle cappelle dei Sacramenti, della cripta della Passione in Pretestato e della cappella greca. Inoltre i pittori bene spesso lavoravano in posizione assai incomoda, in modo particolare quando trattavasi della decorazione di un arcosolio. Chi ha avuto occasione di lucidare o disegnare anche solo un' immagine nella volta di un arcosolio ne comprende la poca accuratezza e gli sbagli di disegno ed usa indulgenza. Finalmente i pittori lavoravano alla luce affatto insufficiente di un povero cero o di una lampada, che poteva illuminare soltanto una parte ristretta dello spazio da dipingersi. Del resto le loro creazioni sono fatte per la semioscurità delle catacombe e non per la piena luce del sole. E se per ogni opera d'arte, specialmente per una pittura di soffitto, è svantaggioso, — come avviene nelle copie — l'esser tolta dal luogo di sua destinazione e messa in immediata relazione con la consueta linea visuale dell'occhio, ciò è doppiamente svantaggioso per le pitture delle catacombe, giacchè per esse si cambia non solo il luogo, ma anche la luce. Di fatto nelle catacombe gli errori e le imperfezioni colpiscono molto meno e non producono un effetto così sgradevole come sulle nostre tavole.

Tutte le circostanze ricordate qui sopra vanno prese in considerazione, se si vuole formulare un giudizio giusto sul valore artistico delle pitture delle catacombe. Se, come si disse, questo valore non sta tanto nella forma, quanto nel contenuto, tuttavia anche il lato artistico merita la nostra stima. Dalla maggior parte di tali creazioni emana una calma benefica ed una severità solenne, mitigata dagli elementi decorativi; mai comparisce una traccia di eccitamento prodotto dalle passioni, mai uno scoppio d'ira, al quale la condizione molto penosa, in cui vivevano i cristiani nei secoli delle persecuzioni, facilmente avrebbe potuto dare occasione. Le rappresentazioni di stragi sanguinose, delle quali tanto si compiacque il tempo posteriore, sono del tutto escluse dai cicli delle pitture cristiane antiche, ed è questa una prova evidente che gli artisti cristiani concepivano e sentivano ancora classicamente. Poi le pitture delle catacombe manifestano una grande facilità nella tecnica e un sentimento bene esercitato dell'armonia dei colori e della disposizione simmetrica dello spazio da

dipingere. Si osservino soltanto gli affreschi del soffitto nella cripta della Passione, in quella di Lucina, nel cubicolo alla catacomba della Nunziatella, nella cappella dei Sacramenti A 2 e nella cripta di San Gennaro.[1] Per gli oggetti principali di quest'ultima decorazione il pittore aveva senza dubbio modelli nella pittura classica, ma quand'anche per questo gli si debba negare il merito di avere creato la propria composizione, egli tuttavia manifesta abbastanza la sua capacità artistica, non foss'altro, nella scelta delle scene e nell'adattarle allo spazio concessogli. Esse sono sì bene disposte, da parere che lo spazio sia stato preparato espressamente per dipingervele. La mano di artista si rivela anche nella esecuzione delle singole parti; tutto è disegnato con grande verità, ed è condotto con cura singolare perfino nei dettagli. Con amore particolare sono trattati specialmente gli uccelletti nelle zone. Finalmente la mia tavola 34 a colori mostra che anche le tinte sono scelte con molto gusto. Quindi la quantità delle cose rappresentate non guasta, anzi tutto si combina con armonia, e rende questa pittura una delle più belle delle catacombe.

Per apprezzare convenientemente tutti i pregi accennati dobbiamo rammentarci che i pittori non impiegarono nelle loro creazioni maggior diligenza e tempo di quello impiegato dai grandi maestri nei loro schizzi e primi abbozzi, e tuttavia le figure sono eseguite sulla parete con una meravigliosa sicurezza. Esse per lo più rivelano una profonda conoscenza dell'organismo del corpo umano e sono modellate abbastanza bene, quantunque si sia rinunziato alla riproduzione di dettagli anatomicamente precisi. Nè sono «tipi inanimati» quelli che ci si presentano, ma figure palpitanti di vita. Soprattutto riuscì non di rado agli artisti d'imprimere alle figure oranti un sentimento, una devozione che incanta lo spettatore. Perciò le due Susanne nella cappella greca e l'orante della scena della vestizione,[2] nel loro atteggiamento — e l'ultima anche nell'espressione del viso —, lasciano vedere che non allargano le braccia solo meccanicamente, ma che anche con lo spirito sono tutte intente all'opera, in una parola che in realtà *pregano*. Come è vera nei movimenti l'orante riprodotta a tav. 88! Il bell'ovale del volto, il panneggiamento del fazzoletto da testa, la ineguale elevazione delle braccia allargate sono tutti motivi artistici che producono buon effetto, molto più perchè si trovano in un affresco eseguito da un pittore del secolo III avanzato, e inoltre nel mezzo della volta di un arcosolio, ove egli non poteva muoversi che a disagio. Nella *Fractio panis* poi al pittore riuscì d'individualizzare le singole figure e di creare così un quadro pieno di vita e di varietà.[3] Di alto pregio artistico è anche l'immagine della Samaritana in Pretestato e quella della Madonna col Bambino Gesù insieme ad Isaia in Santa Priscilla,[4] la quale ultima nella mossa della Beata Vergine suscitò in molti di coloro, che io condussi a vederla, il ricordo della «Madonna della seggiola»; lo sono pure alcune pitture del Buon Pastore, specialmente quella interessante della catacomba di Pretestato, nella quale il pittore caratterizzò egregiamente

[1] Tavv. 17; 25; 32-33; 38 e 75.
[2] Tavv. 14, 1, e 80; *Fractio*, tavv. IV e V.
[3] Tav. 15, 1.
[4] Tavv. 19 e 22.

nell'atteggiamento di esso il cómpito di lui,[1] e quella di Santa Domitilla,[2] in cui il gregge fu bellamente allineato. In queste ed in altre rappresentazioni le figure di animali per lo più sono ben concepite e disegnate; leoni, pecore, pesci ed uccelli, che noi riproduciamo nelle tavv. 5, 1; 12; 17; 28; 32-34; 49 ss.; 86; 89; 114 e 190 nulla lasciano a desiderare quanto a naturalezza.

Si vede quindi come un gran numero di pitture cimiteriali, considerate dal lato artistico, non meritino quel disprezzo al quale spesso sono fatte segno. Non può negarsi che manca in esse il carattere di vera arte; ma i pittori delle catacombe non la pretendono a veri artisti; essi non posero mai il loro nome sotto un'immagine e sconosciuti discesero essi pure nel sepolcro. Nulla di loro c'è rimasto, tranne le opere che essi crearono; ma le loro creazioni contengono tuttavia tante reminiscenze dell'arte classica, che un critico d'arte non può sottrarsi al loro fascino. E se fino ad ora su di esse furono pronunciati tanti giudizi sfavorevoli, probabilmente ciò avvenne in ispecie perchè chi li pronunziò non ebbe sufficiente conoscenza delle pitture originali, ma soltanto osservò delle copie, le quali pur troppo spesso sono infedeli.

[1] Tav. 51, 1.

[2] Tavv. 122, 2.

CAPITOLO NONO.

Principî per l'interpretazione delle pitture sacre delle catacombe.

Per diminuire al possibile il valore dogmatico degli affreschi cimiteriali, alcuni dotti tentarono di presentarli quali un prodotto di una più o meno incosciente imitazione dell'usanza comune in tutta l'antichità di ornare i sepolcri; se, per esempio, gli antichi pittori cristiani rappresentarono il sacrifizio di Abramo, lo avrebbero fatto unicamente perchè l'arte classica lo suggerì loro col sacrifizio di Ifigenia; le figure di Endimione dormiente e di Ermes che porta il montone avrebbero suscitato rispettivamente quelle di Giona e del Buon Pastore, e così via dicendo. Quindi, secondo questi dotti, al complesso delle pitture cimiteriali andrebbe attribuito un significato puramente ornamentale, tutto al più, storico. Un' altra categoria di dotti, non inferiore alla prima quanto al numero dei seguaci, è caduta nell'altro estremo, in quanto che tiene pronta l'interpretazione « simbolica » per tutto, anche per dettagli affatto casuali ed accessori: si contano le mele dell'« albero della scienza », si tien nota della posizione e del colore delle pecore che trovansi nelle rappresentazioni del Buon Pastore, si fa osservare la specie degli animali che circondano Orfeo, ecc., cose tutte che, secondo costoro, celerebbero un profondo senso mistico. Mentre con questi archeologi l'antico simbolismo degenera in erudito passatempo e in dolce trastullo, coi primi si riduce ad un nulla insignificante.

È chiaro che non è possibile un accordo fra due tendenze così radicalmente diverse; per fortuna non occorre neppure tentarlo, perchè sono sorte su ben altro terreno, che sullo studio profondo dei monumenti. Senza prendere in considerazione le accennate opinioni, le quali difficilmente s'incontrano presso archeologi seri, noi intendiamo esporre i principî che debbono servire di regola all'interpretazione delle pitture cimiteriali.

L'interprete ha da tenere sempre presente come principio supremo, come primo dovere, che egli deve spiegare immagini, le quali ornano *sepolcri*. Il simbolismo *funerario* è tutto dominato e penetrato dalla *idea della salute eterna*. Tutto, mediatamente o immediatamente, si riferisce al *defunto* pel quale furono dipinti gli affreschi, sia che i suoi cari li ordinassero per lui, sia che egli stesso ne avesse data commissione durante la sua vita, sia che si trovino sopra sepolcri che la « ecclesia fratrum »

teneva preparati come di scorta, non dietro ordinazione.[1] Il defunto è il centro, attorno al quale tutto si muove; da lui deve partire la interpretazione ed a lui sempre ritornare. Se gli archeologi si fossero sempre ricordati di questo, sarebbe loro stato impossibile immaginare spiegazioni tolte sì di lontano, come, per esempio, le seguenti. Che scopo aveva, noi ci domandiamo, il dipingere nel IV secolo sul sepolcro di una giovanetta, delle immagini per « protestare » con esse « contro il particolarismo giudeo-cristiano? » Che aveva a fare nella pittura di un soffitto della stessa epoca la rappresentazione di « papa Antero che fa raccogliere dai diaconi gli atti dei martiri? » Che cosa « l'apostolo Paolo accompagnato da Barnaba insieme al mago Elima davanti a Sergio Paolo proconsole di Cipro » accanto ad immagini del Buon Pastore e del miracolo della sorgente nel deserto in un arcosolio di San Callisto? Che cosa il « naufragio presso Malta » del medesimo apostolo nel ciclo del tutto simbolico della cappella dei Sacramenti A 2? In simili interpretazioni scompare ogni appoggio sicuro: tutto apparisce casuale, capriccioso, senza regola; si domanda invano per qual fine i cristiani riproducessero simili soggetti sui loro sepolcri.

Quello che i pittori delle catacombe raffigurano, naturalmente è quasi sempre di *facile e comune intelligenza;* il contenuto deve corrispondere alla forma semplice della composizione. Quindi, quanto più una interpretazione si allontana dalla semplicità, quanto più è ricercata, tanto minore probabilità essa ha per sè. Quanto intricata, per esempio, è la spiegazione dell'immagine callistiana « delle pecorelle? »[2], in cui si è voluto distinguere tre sorta di fedeli accanto a quei tali che per orgoglio rifiutano il battesimo, mentre l'originale rappresenta semplici scene che si riferiscono alla beatitudine del defunto! Quanto si è dovuto aggiungere anche nella più volte ricordata pittura di Susanna,[3] per poterla presentare come l'« interrogatorio di uno o due martiri davanti all'imperatore ed al sacerdote pagano! » Infine, quanto poca fiducia può pretendere quell'interprete che di una stessa immagine offre al lettore niente meno che tre diverse spiegazioni; in ciò solo non ci indica egli chiaramente di essere del tutto incerto?[4]

Inoltre i pittori nelle loro composizioni non offrono mai cose impossibili; ad eccezione di pochi e lievi falli contro le leggi fisiche,[5] essi si mantengono in ogni cosa nel campo della possibilità. Di questo fatto non tengono conto per esempio, tutti

[1] È molto probabile, che dal tempo in cui le catacombe divennero cimiteri *della comunità*, gran parte dei sepolcri fosse costrutta e dipinta, come di scorta. I pochi sicuri esempi di sepolcri fatti costruire per sè da viventi, come quelli del prete Eulalio in Santa Domitilla, del diacono Severo in San Callisto e di Vito nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano, o sono affatto senza ornamenti, oppure contengono soltanto decorazioni a stucco o affreschi senza figure. Anche il cubicolo degli Eusebi non ha affreschi.

[2] Tav. 236; cfr. capitolo XXI, § 115.

[3] Tav. 86; cfr. sopra p. 112 s. e capitolo XVIII, § 101.

[4] Così fece il Mitius per l'affresco della consegna del velo (tav. 79) che, secondo lui, rappresenterebbe o il matrimonio ecclesiastico in presenza del vescovo, o il civile nel dì delle nozze, o « la fede di matrimonio nel suo nuovo significato di costituzione del matrimonio. » Cfr. la sua opera: *Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe* (fasc. I del periodico edito da J. Ficker: *Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter*).

[5] Vedi sopra p. 58 s.

coloro i quali hanno sostenuto che i due pesciolini, carichi di un cesto pieno di pani e di un bicchiere di vino rosso nel notissimo affresco della cripta doppia di Lucina,[1] nuotano nell'acqua. Invece l'immagine diventa uno dei più leggiadri simboli eucaristici, se noi, riconoscendo come è in realtà, che il cesto ed il pesce giacciono uno presso l'altro su di una superficie verde, vi vediamo un'allusione alla miracolosa moltiplicazione dei pani e dei pesci. Nè sarebbe meno fantastico dipingere una pecora che portasse una secchia pel latte sul dorso;[2] un simbolo di tal fatta poteva bensì germogliare nella testa di un copista del Bosio, ma era alieno dal simbolismo dei primi cristiani.

Col principio, quasi mai violato, di raffigurare i singoli personaggi nell'abbigliamento loro conveniente, i pittori nel vestiario diedero all'interprete un mezzo prezioso per determinare con ogni sicurezza l'oggetto delle rappresentazioni. Quando esso non apparisce del tutto chiaro a prima vista, allora le scene vanno riunite in determinate categorie, poichè fra scene del medesimo genere se ne trovano di quelle la cui composizione è facile a comprendersi, e quindi sono fatte per gettare luce su quelle più oscure. Per questa via, per esempio, mi fu possibile determinare parecchie scene del giudizio.

Quindi sull'*oggetto* delle composizioni cimiteriali nella maggior parte dei casi non può cadere alcun dubbio. È più difficile dichiarare *in qual senso furono dipinte dagli artisti le immagini puramente simboliche.* Non basta, come è avvenuto pel passato, appellarsi ad alcune testimonianze patristiche, anche se contemporanee alle pitture, che debbono spiegarsi; certo si trovano testi anche di differenti autori i quali interpretano concordemente alcuni dei fatti esposti nelle pitture cimiteriali; ma chi può garantirci che i pittori volessero celare sotto alle loro immagini lo stesso senso che quei padri? E che cosa deve farsi in quei casi, nei quali gli scrittori ecclesiastici danno differenti spiegazioni di uno stesso soggetto? Così Tertulliano, seguendo San Pietro, interpreta Noè come simbolo del battesimo, San Cipriano invece come tipo eucaristico; Daniele nella fossa dei leoni, secondo le costituzioni apostoliche, contiene un accenno alla risurrezione, secondo Clemente Romano e San Cipriano invece una esortazione al martirio.[3] Se tale diversità d'interpretazione ci ammonisce ad essere prudenti al sommo, d'altra parte noi non dobbiamo procedere troppo avanti da escludere, *a priori,* la testimonianza dei padri; essa al contrario ha un gran valore, ma può portarsi solo in secondo luogo, chè prima di tutto si devono interrogare le *pitture* stesse, ed insieme la fonte da cui deriva il loro contenuto, cioè la *Sacra Scrittura.* Bisogna in particolare attendere alle *altre scene che le accompagnano* e mediante il nesso che corre fra di loro, tentar di penetrare nelle idee che esse simboleggiano, giacchè, come mostreremo più sotto, in alcuni cicli di pitture gli artisti coll'aggruppamento *delle scene* hanno sì chiaramente manifestato il processo del loro pensiero, che questi cicli debbono

[1] Tavv. 27, 1, e 28; cfr. capit. XV, § 81. 2 e 2ª.
[2] Tav. 158, 2; cfr. il mio *Alte Kopien,* tav. XXVI,
[3] Cfr. Le Blant, *Sarcophages d'Arles,* p. XV ss.

considerarsi come guide sicure nel campo del simbolismo. Stralciamo, per darne un esempio, da tali cicli le rappresentazioni del *paralitico*. Gli Evangeli narrano *due* guarigioni, avvenuta l'una nella piscina probatica,[1] mentre nell'altra l'ammalato fu fatto discendere dal tetto e presentato a Gesù perchè lo sanasse.[2] L'esito è identico nei due miracoli; alle parole di Gesù: «sorgi, piglia il tuo letto e va' a casa», «il paralitico tosto si alza, prende il suo letto e se ne va», così narra San Marco; San Giovanni dice: «e tosto colui diventò sano... e prese il suo letto e camminava». Ora, poichè tutte le pitture rappresentano l'ultimo atto senza alcun accenno alla località ove avvenne, da esse sole non risulta *quale* dei due miracoli sia rappresentato nei singoli casi. E tuttavia ciò è importante, giacchè ne dipende se con Tertulliano dobbiamo considerare la pittura qual simbolo del battesimo, o, insieme alle altre guarigioni, prenderla nel significato più generale di espressione della fede nella divinità di Cristo. In questi casi può dare un criterio decisivo soltanto il soggetto delle pitture con le quali il paralitico è messo in relazione. Egli certissimamente appare qual simbolo del battesimo nella cappella greca, ove è dipinto accanto al battesimo, e nella cappella dei Sacramenti A 3, ove la scena della guarigione rinchiude due scene battesimali. Tutte e due le volte apparisce chiaro di per sè che gli artisti volevano trovare nel paralitico un simbolo del battesimo, e quindi riprodurre il miracolo compiuto alla piscina probatica. Con uguale certezza noi possiamo sempre attribuire al paralitico l'altro significato quando comparisce insieme a pitture che nulla hanno da fare col battesimo. Aggiungiamo un altro esempio. Nelle cripte nominate or ora e nella cappella dei sacramenti A 2 il *miracolo della sorgente nel deserto* fa da introduzione alle pitture battesimali; anche nella cappella dei Sacramenti A 6, ove il battesimo fu raffigurato con un solo quadro, il pittore scelse a questo scopo lo stesso prodigio, e nel cubicolo doppio dei Santi Pietro e Marcellino il medesimo miracolo fa riscontro al conferimento del battesimo. Tali fatti mostrano che per questi pittori il miracolo operato da Mosè era *simbolo del battesimo* e mostrano inoltre quanto importi considerare le pitture nella loro correlazione.

Si capisce senz'altro come nell'interpretare le scene dipinte nelle catacombe noi dobbiamo basarci su *tutti* gli affreschi e rigettare qualsiasi eclettismo.[3] Anche pitture *non cristiane* possono spandere preziosissimi raggi di luce sul simbolismo cimiteriale. Qui ci riferiamo principalmente alle rappresentazioni dipinte sul sepolcro di VIBIA nella catacomba sincretista, che rimonta alla prima metà del IV secolo, quindi ad un tempo in cui il cristianesimo era penetrato di già in tutte le classi sociali di Roma.[4] Il loro pregio principale consiste in ciò che esse contengono un miscuglio d'idee pagane e cristiane, ognuna delle quali è munita di una iscrizione illustrativa dipinta. Come nei sepolcri cimiteriali sono raffigurati defunti, raccomandati da santi al giudice divino, o introdotti da santi nel paradiso, ove poi prendono parte al banchetto celeste, così

[1] Giov., 5, 1-15.

[2] Marc., 2, 3-12; Luc., 5, 18-25.

[3] Dimostrano il danno dell'eclettismo quelle monografie ed articoli, nei quali gli autori stralciano da tutto il tesoro degli affreschi una immagine o un gruppo connesso d'immagini e, come spesso è avvenuto, lo trattano senza considerare il resto.

[4] Tav. 132.

anche la defunta Vibia, come c'insegnano le pitture del suo sepolcro, ha da sostenere dapprima il giudizio ed in questo è raccomandata da ALCESTIS; l'ANGELVS BONVS finalmente la conduce nel giardino celeste, ove, con quelli che avevano riportato una sentenza favorevole — BONO IVDICIO IVDICATI — partecipa al banchetto dei beati. Prescindendo dalle divinità pagane, che compaiono nella scena del giudizio, è perfetto il parallelismo fra queste rappresentazioni sincretistiche e quelle sì spesso riprodotte nei cimiteri cristiani. È altrettanto chiaro che le pitture sincretistiche hanno subìto l' influenza delle cristiane [1] e non viceversa, poichè delle accennate composizioni alcune erano in uso già da un secolo e mezzo nelle catacombe prima che fossero adoperate sul sepolcro di Vibia. E difatti pare non fossero molto comuni fra i sincretisti, poichè il pittore credette necessario di spiegarne con iscrizioni il significato al visitatore, cosa inaudita nelle catacombe. [2] Quindi le pitture del sepolcro di Vibia contengono molti elementi cristiani e perciò le possiamo con pieno diritto addurre per chiarire il simbolismo cimiteriale.

È inoltre necessario interrogare le antiche *iscrizioni sepolcrali,* giacchè quello che le pitture rappresentano con la immagine, talora le iscrizioni ce lo dicono con la parola. Servendomi degli epitafi potei determinare il significato delle oranti. [3] Allo stesso modo, già al de Rossi [4] furono utilissime le iscrizioni di Abercio e di Pettorio ad interpretare gli affreschi nelle cappelle dei Sacramenti; le rappresentazioni del battesimo e dell'Eucaristia che sì spesso incontriamo nei sepolcri delle catacombe formano il tema anche di questi due epitafi; quello d'Abercio parla inoltre del «Santo Pastore» e della «Immacolata Vergine», che non meno di frequente furono riprodotti nelle catacombe.

Molte iscrizioni contengono formole che si ritrovano nelle *preghiere delle antiche liturgie dei defunti.* Se dunque gli autori di epitafi funebri attinsero a queste orazioni, dato l'intimo nesso che corre fra le iscrizioni e le pitture sepolcrali, *a priori* bisogna ammettere che anche gli artisti, i quali dovevano ornare con immagini i sepolcri, in parte attinsero alla stessa fonte la materia delle loro composizioni. Questa ipotesi trova un forte appoggio nella « commendatio animae » cioè in quell'antichissima preghiera che la Chiesa ancor oggi fa recitare dal sacerdote sul moribondo: « quando infirmus est in extremis ». In essa si invoca Iddio, affinchè liberi l'anima del fedele dalla morte eterna, come già aveva salvato dai loro pericoli Noè, Daniele, Susanna, i tre fanciulli, ecc. Come si vede, nella « commendatio » si riportano quei medesimi fatti biblici che tanto spesso sono oggetto di ornamento figurato dei sepolcri. Questo fatto ci autorizza ad usufruire anche delle preghiere funerarie per la interpretazione delle pitture sepolcrali. Il Le Blant, al quale spetta il merito di avere pel primo chiamata l'attenzione sul rapporto che ha la liturgia con le rappresentazioni figurate, esistenti

[1] Questo influsso fu negato senza ragione alcuna dal Maas (*Orpheus,* p. 222 s.) e ciò certamente non sarebbe avvenuto se questo dotto si fosse proposta la questione del tempo al quale appartengono gli affreschi.

[2] Ciò vale per tutte le scene del giudizio.

[3] Wilpert, *Cyklus,* p. 33 ss.

[4] *R. S.,* II, p. 337 ss.

sopra i sepolcri, non va però immune da unilateralità, poichè considera le preghiere funerarie quasi come la fonte esclusiva del simbolismo sepolcrale dei primi cristiani. Egli — e qui sta il suo sbaglio — nell'addurre prove in conferma della sua teoria, trascura affatto le pitture, molte delle quali sono anteriori alla composizione della *commendatio*, e considera solo le sculture dei sarcofagi, le quali, salvo poche eccezioni, sono posteriori alla pace costantiniana, quindi di un'epoca in cui il simbolismo sepolcrale erasi alquanto reso comune ed in luogo della originaria varietà e profondità era entrata una certa uniformità che si rivela anche nella *commendatio.*[1] Certamente le preghiere della liturgia dei defunti ci danno feconde istruzioni circa l'interpretazione delle sculture di questo periodo, ma se si tratta di quelle più antiche, specialmente poi di pitture del II secolo, non di rado ci lasciano del tutto all'oscuro. Avviene inoltre, come rileva lo stesso Le Blant, che si diano rappresentazioni di ogni età, le quali non sono ricordate nelle orazioni, nè possono spiegarsi con un rinvio alla storia — « sujets historiques » —, poichè fra di esse se ne trovano di quelle che certamente sono *simboliche* come, per esempio, i tipi del battesimo e dell'Eucarestia. Tuttavia per queste osservazioni non intendo diminuire il merito del grande archeologo francese; la sua teoria ha promosso essenzialmente l'intelligenza del simbolismo ed ha introdotto nella interpretazione delle pitture cimiteriali un elemento positivo inestimabile.

Qui vanno ricordate più diffusamente le due *preghiere pseudociprianiche,* stampate fra le « spuria » nelle opere del santo vescovo di Cartagine. L'Hartel, uno dei loro ultimi editori,[2] scrive, parlando evidentemente solo come filologo, che esse sono « nullius pretii », ma degli archeologi da lungo tempo ne hanno riconosciuto il valore ed importanza per le opere d'arte cristiana antica.[3] Esse nella loro sostanza sono del medesimo autore, che sembra appartenesse al clero, poichè dice di se stesso che ha consecrato la sua vita al servizio di Cristo: « quoniam tibi me spopondi servire omnibus diebus vitae meae ». Che egli vivesse nel periodo delle persecuzioni od in un tempo in cui era ancor fresco il ricordo delle medesime, è provato da questo, che si dichiara pronto a versare il proprio sangue pel nome di Cristo « paratum sum propter nomen tuum victimam sanguinis effundere et quodcumque tormentum sustinere »; al medesimo tempo accenna anche l'espressione che egli usa parlando della morte in croce di Cristo « qui passus est sub Pontio Pilato optimam confessionem ».[4] Lo spirito, che

[1] Meno uniformi sono le *orazioni* che accompagnano la *commendatio*, specialmente la terza, la quale fra altro si riferise al « senato giudicante degli apostoli », al « banchetto dei giusti », ai « prati sempre verdi del Paradiso », al « buon Pastore con le sue pecore », agli « eletti sedenti alla destra » ed alle « schiere dei beati ». Mancano però indagini definitive per ciò che concerne l'età di queste importanti preghiere.

[2] Cypr. opp. III, p. 144-151, cfr. p. LXIII s.

[3] Le Blant, *Sarcophages d'Arles,* introduzione, p. XXXIII, 1; Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke* nei *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte* (*Festgabe zum 4 Mai 1885 für Anton Springer*), p. 10 s.

[4] Contro l'attribuzione delle *orationes* al poeta gallo Cipriano, che viveva nel V secolo, proposta dall'Harnack (*Texte u. Untersuchungen*, nuova serie, 4, 3b, 30 [1899] ed approvata dall'Ehrhard (*Altchristliche Litteratur*, p. 469), Michel (*Gebet u. Bild.*, p. 77 ss., Lipsia, 1902) ha sollevato dei dubbi abbastanza fondati.

aleggia in queste preghiere, è il medesimo che si rivela nelle preghiere funerarie e la *commendatio.* Solamente gli esempi biblici, in cui Dio si manifesta come liberatore, ricordati da questo fedele che prega a sostegno delle sue suppliche, in parte sono diversi e nuovi. La *oratio I* comincia col « Trisagion » ed una solenne professione della divinità di Cristo e della sua incarnazione dalla beata Vergine. L'orante supplica poi per la conservazione della innocenza battesimale e per la grazia di rimanere sempre membro fedele della Chiesa; prega istantemente Iddio a tener lontane da lui le tentazioni di Satana, che renda innocuo il demonio, come dal santo angelo Raffaele fu scacciato da Sara il malvagío spirito Asmodeo; supplica che Iddio lo assista, come già assistè Tobia, i tre fanciulli e Daniele. Indi rammenta a Dio i miracoli del Nuovo Testamento: « qui mortuos suscitasti, caecos inluminasti, surdis auditum, mutis eloquium, claudis gressum, leprosis sanitatem dedisti; ita da famulis tuis qui in te tota virtute mentis credimus natum passum venturum iudicare vivos et mortuos ». È da osservarsi che il fedele, pregando, dopo ricordati i miracoli, soggiunge tosto un nuovo *atto di fede in Cristo.*[1] Poi ricorda anche l'aiuto prestato da Dio agli Apostoli, specialmente a Pietro e Paolo, ed alla martire Tecla e conchiude supplicando per la liberazione dalla morte eterna: « respice in nos et libera de aeternae mortis interitu ».

La *oratio II* è molto più lunga e quindi ancor più interessante per noi: comincia come la prima, poi l'autore prega che Dio lo liberi da questo secolo ed esaudisca le sue suppliche, come esaudì gli Israeliti nell' Egitto. La coscienza della sua colpa lo muove ad una (sommaria) confessione dei peccati ed a pregare Dio che li cancelli nella sua misericordia, come aveva cancellato quelli dei Niniviti e di David. Per trovare più sicuro ascolto egli si appella ai grandi, miracolosi effetti della preghiera che ci sono riferiti dalla storia del Vecchio Testamento. Egli nomina Giona, i tre fanciulli, Daniele, Tobia, Susanna ed Ezechia, ai quali, togliendola dalla storia dei martiri, aggiunge Tecla. Riproduciamo i passi relativi in quanto possono interessarci: « Esaudisci la mia preghiera. Come ascoltasti Giona nel ventre del mostro, così esaudisci me pure e rigettami dalla morte alla vita...[2] Esaudisci la mia preghiera come dalla fornace esaudisti i tre fanciulli Anania, Azaria e Misaele. E tu mandasti il tuo angelo con rugiada refrigerante e fu confuso il re Nabucodonosor... Esaudisci la mia preghiera come esaudisti Daniele nella fossa dei leoni: e tu inviasti il profeta Habacuc che gli portò il nutrimento e disse: mangia il cibo che Dio ti ha mandato. E Daniele disse: Dio non abbandona coloro che lo cercano. Esaudisci la mia preghiera, come esaudisti Tobia e Sara allorchè pregavano nell'atrio della loro casa. Illumina il mio cuore come hai illuminato gli occhi di Tobia. Esaudisci la mia preghiera; come tu hai liberato Susanna dalle mani dei vecchi, così liberami da questo secolo poichè tu ami la pura coscienza. Liberami da questo secolo come hai liberato Tecla dal mezzo dell'anfiteatro; liberami dalla infermità della mia carne ». Poi il fedele ricorda il massimo beneficio che Iddio potesse fare all'umanità, cioè l'incarnazione del Figlio divino:

[1] Cfr. il secondo capoverso del capit. XIII.

[2] Vedi sotto § 102 (principio).

« Ti supplico, Padre onnipotente che ti sei ricordato di noi nella pienezza dei tempi. Tu ci mandasti Gesù Cristo, tuo figlio, nostro Dio e Signore, nato da Maria Vergine per opera dello Spirito Santo, come fu annunciato dall'angelo: per esso ci hai liberato dal pericolo della morte imminente ». Nel resto, ad eccezione del periodo finale, la preghiera è rivolta al Salvatore, del quale si noverano immediatamente i miracoli: « Te supplico, figlio del Dio vivente, che hai operato tante cose mirabili: tu in Cana di Galilea di acqua facesti vino per amore dei figli d'Israello, apristi gli occhi ai ciechi, desti ai sordi l'udito, ridonasti ai paralitici l'uso delle membra, sciogliesti la lingua ai muti e cacciasti dagli ossessi lo spirito malvagio: facesti correre come cervi gli zoppi, sanasti la donna dal flusso di sangue e risuscitasti a vita i morti... Tu sei il mio aiuto: proteggimi dall'avversario... Come hai promesso, scoprimi il tuo celeste mistero,[1] affinchè io diventi degno di vedere la faccia dei tuoi santi... Fu vinta la morte, fu vinto il nostro nemico, il diavolo, poichè tu risorgesti dai morti ed apparisti ai tuoi discepoli: sedesti alla destra del Padre, donde verrai a giudicare i vivi ed i morti. Liberami dalla mano di coloro che cercano l'anima mia. Pel tuo nome ti prego a darmi completa vittoria sul mio nemico: poichè tu sei potente, difensore ed avvocato delle preghiere e domande delle anime nostre... E tu, santo Signore e padre, volgi benigno il tuo sguardo alle mie preci, come riguardasti i doni di Abele. Liberami dal fuoco e dalla pena eterna, e da tutti i tormenti che tieni preparati per gli empi... ».

Come si vede, in queste due orazioni sono menzionati molti fatti biblici, rappresentati con pitture sui sepolcri delle catacombe. Troviamo, dell'Antico Testamento: i tre fanciulli nella fornace, Daniele nella fossa dei leoni, Giona, Tobia e Susanna; del nuovo: l'annunciazione di Maria e la nascita di Gesù dalla beata Vergine, il miracolo di Cana, la guarigione del lebbroso, del cieco, del paralitico e dell'emorroissa e le risurrezioni di morti (di Lazzaro e della figlia del capo della sinagoga), finalmente si allude anche al battesimo (« lavacrum salutare »), al giudizio (« venturus es iudicare vivos et mortuos ») ed alla riunione coi santi (« ut dignus sim faciem sanctorum tuorum videre »). E sebbene queste preghiere non siano destinate per defunti o moribondi, come le preci funebri e la *commendatio,* pure la mente di chi prega è sempre rivolta alla morte: il pensiero che per lo più lo muove e nel quale anche finiscono le orazioni è il pensiero della sorte della sua anima dopo la morte, donde la preghiera sì frequentemente ripetuta di essere liberato dal potere di Satana ed essere protetto da Dio. Le due orazioni quindi avrebbero potuto somministrare molto bene materia per un ciclo di pitture in un cubicolo cimiteriale, il qual ciclo poteva comprendere su per giù i seguenti quadri: 1° il battesimo, o in simbolo, o nella rappresentazione del reale conferimento di esso, o in ambedue le forme; 2° una o alcune delle ricordate scene dell'Antico Testamento che dimostrano l'aiuto divino; 3° il peccato dei protoparenti col tentatore in forma di serpente; 4° l'annunciazione di

[1] Cfr. *I Cor.*, 15, 51: Ecce mysterium vobis dico: Omnes quidem resurgemus, ecc.

Maria e quella ancor più ovvia dell'adorazione del neonato figlio di Dio da parte dei Magi; 5° una scena del giudizio; 6° una scena, la quale mostra l'orante nella comunione dei santi. Fra i cicli di pitture cimiteriali, quello che più si avvicina al qui descritto è il ciclo della cappella greca.[1]

Non occorre di proposito dimostrare che anche i *bassorilievi dei sarcofagi* vanno presi in considerazione per interpretare le pitture. Queste, per ricordare un solo esempio, rappresentano Daniele fra due leoni; da esse non ricavasi quindi quali delle due condanne di Daniele volessero raffigurarvi i pittori. Le sculture invece chiaramente ci dicono che intendevano il fatto riferito nell'ultimo capitolo del libro di Daniele, poichè in esse comparisce spesso Habacuc[2] il quale per disposizione divina porge il « prandium ». Perciò anche le pitture riproducono la seconda condanna. Ne abbiamo una conferma nella surricordata *oratio II,* nella quale alla menzione di Daniele nella fossa dei leoni segue tosto anche quella del profeta Habacuc e con questo la scena è completata.

Mentre in tal guisa possiamo con gran profitto consultare per la interpretazione delle pitture gli epitafi, le liturgie funebri, come pure le preghiere loro affini e le sculture dei sarcofagi, sarebbe al contrario pericoloso appellarsi senza riserva a monumenti che non hanno *carattere funebre,* come, per esempio, ai vetri così detti cimiteriali. Senza dubbio essi pure sono testimoni preziosi al sommo per il simbolismo dell'antichità cristiana, ma appartengono ad un'altra sfera d'idee differente da quella sulla quale ora c'intratteniamo. Così si sbaglierebbe volendo trasportare il simbolismo del Buon Pastore figurato nei fondi dei calici vitrei anche agli affreschi dello stesso soggetto eseguiti sopra i sepolcri. Secondo questo simbolismo, che si attiene strettamente al Vangelo e che da Tertulliano fu svisato nel modo ben conosciuto, la pecora portata dal Buon Pastore simboleggia il peccatore pentito, che per la penitenza ha ottenuto la riconciliazione con la Chiesa e la riammissione nella comunione dei fedeli. Questa prassi così mite, che è un'eredità di Cristo, fu esercitata nella Chiesa fin dal tempo degli Apostoli[3] e fu avversata soltanto dalle eresie montanista e novaziana. Le immagini del Buon Pastore dipinte nei calici erano, come risulta dalla polemica di Tertulliano, una protesta diretta contro i citati eretici, che avevano negato alla Chiesa la piena podestà di rimettere i peccati *gravi.* Pertanto chi volesse vedere una simile protesta anche nelle pitture cimiteriali commetterebbe un grosso anacronismo, perchè i tre più antichi affreschi di questo soggetto arrivano sino alla fine del I secolo.[4]

Per riassumere in breve quanto si disse qui sopra, l'interprete delle pitture sacre delle catacombe, dopo avere raggiunta piena certezza sul loro contenuto, deve cercar di penetrare nelle idee degli artisti, o piuttosto di coloro che li inspirarono. A tal fine consulterà insieme alla Sacra Scrittura, dalla quale per lo più è attinta la

[1] Cfr. sotto p. 141 s.

[2] Cfr. Garrucci, *Storia,* V, tav. 318, 3; 323, 2; 358, 3; 365, 2, ecc.

[3] *I Cor.*, 5, 1-4.

[4] Tavv. 9; 11, 2 e 3. Tutti e tre esistono nel più antico cubicolo di Domitilla.

materia delle rappresentazioni cristiane antiche, tutte quelle fonti che sono, o direttamente sepolcrali (come le iscrizioni, i bassorilievi dei sarcofagi e le preghiere delle antiche liturgie funebri) o d'idee affini (come la *commeudatio* e le due orazioni pseudo-ciprianiche). Ma insieme è necessario in modo particolare indagare da sè i cicli di pitture delle singole cripte (arcosolî e loculi) e confrontarli con quelli analoghi: poichè dalla composizione delle scene possono riconoscersi le intenzioni degli autori intellettuali dei cicli. Quando l'interprete abbia in questa guisa fissato coi documenti il significato dei medesimi, allora, per assicurar ancor più l'interpretazione, può andare in cerca anche di prove patristiche. Così essa ottiene una base solida, incontestabile. La fantasia che indusse in errore tanti investigatori, con un simile metodo di interpretazione è affatto esclusa: il simbolismo è unicamente lavoro dell'intelletto.

CAPITOLO DECIMO.

I principali cicli di pitture del II, III e IV secolo. Lo scopo delle pitture sacre cimiteriali.

Più volte si è ripetuto che gli antichi artisti cristiani nella distribuzione delle immagini, sia sulle pareti dei cubicoli sepolcrali nelle catacombe, sia sopra i sarcofagi, miravano sopratutto ad uno scopo puramente materiale di disporre ogni cosa in modo gradevole all'occhio; nè si cercava una connessione intima, intellettuale: « Ce qui préoccupait le plus grand nombre d'artistes chrétiens,... c'était surtout une heureuse composition de leur œuvre, c'était l'ordonnance, l'agencement matèriel des scènes à représenter ». Così il Le Blant nel capitolo sul « Simbolismo delle rappresentazioni figurate dei primi cristiani », ove si rivolge contro gli ipersimbolici, i quali vorrebbero si celasse un significato mistico ovunque, anche nei minimi accessori.[1] Le sue eccellenti osservazioni hanno soltanto il difetto che, come fu notato,[2] si limitano ai bassorilievi dei sarcofagi e trascurano completamente le pitture. Per quanto riguarda i primi, noi condividiamo quasi completamente le sue idee, ma pei cicli degli affreschi cimiteriali le sue dichiarazioni sono applicabili solo in piccolissima parte. Poichè i pittori, in ispecie i più antichi, non solo distribuirono in modo esteriormente felice le loro immagini nelle cripte, ma per quanto era possibile curarono che le scene, le quali pel loro contenuto andavano insieme, fossero riunite anche quanto allo spazio. Questo noi vogliamo provare a riguardo dei principali cicli di immagini del II, III e IV secolo.

Il primo gran ciclo di rappresentazioni sacre, che ci offre un insieme completo di simbolismo cimiteriale, fu eseguito in sul principio del II secolo nella cappella greca. Esso comincia con tre rappresentazioni del battesimo, cioè il miracolo di Mosè, il paralitico e l'amministrazione del battesimo, di cui s'è conservato solo un meschino frammento; viene poi l'adorazione dei Magi, con la quale l'autore del ciclo espresse la sua fede nell'incarnazione del Figlio di Dio da Maria Vergine; tre altri quadri: Daniele fra i leoni, il sacrifizio d'Abramo e la *fractio panis* si riferiscono all'Eucaristia

[1] *Sarcophages d'Arles,* p. XII.

[2] Vedi p. 145.

quale convito e quale sacrificio; Lazzaro e le stagioni dell'anno simboleggiano la risurrezione, che è un frutto del banchetto eucaristico; Noè e le scene di Susanna mostrano come Iddio protegga nelle loro necessità i suoi fedeli, e contengono una indiretta esortazione a perseverare nella fede della potenza di Dio e nella speranza del premio promesso nell'altra vita; nell'ultimo quadro poi il defunto appare come orante nel consorzio dei Santi. [1] La disposizione delle scene nello spazio concesso non fu fatta senza gusto. I quadri relativi al battesimo si trovano in una parte della cappella, quelli dell'Eucaristia nell'altra; serve di passaggio l'Epifania, dipinta sull'arco di congiunzione: gli affreschi della risurrezione e della protezione divina sono distribuiti in mezzo alle precedenti nelle pareti e la conclusione è formata nello spazio riservato all'altare, dalla pittura della volta, che mostra il defunto nel consorzio dei beati.

Il cubicolo doppio nelle cripte di Lucina preparato nella seconda metà del II secolo possedeva gran numero di quadri. Disgraziatamente molti affreschi sono periti; quelli che rimangono: battesimo di Cristo, Giona, i due pesci con le specie eucaristiche, Daniele e le oranti col Buon Pastore e fra Santi, lasciano congetturare che vi fossero rappresentate in sostanza le stesse verità di fede che nella cappella greca. Quanto all'ordine delle scene, nulla possiamo dire di determinato, chè troppe ne andarono perdute; dalle esistenti si potrebbe concludere che qui pure fossero dipinte le immagini del battesimo e dell'Eucarestia, ciascuna in una stanza della cripta doppia.

Nè minori di numero sono gli affreschi delle due più antiche cappelle dei Sacramenti A 2 ed A 3, [2] che datano dalla seconda metà del II secolo. In A 3 il battesimo è rappresentato da quattro pitture, cioè: dal miracolo di Mosè, dal pescatore, dal battesimo di Cristo e dal paralitico; tre altre si riferiscono all'Eucarestia: la moltiplicazione dei pani e dei pesci, le turbe che si cibano, ed il sacrifizio d'Abramo; la risurrezione di Lazzaro (ora distrutta) simboleggia la risurrezione nostra; le scene di Giona, l'assistenza di Dio nel punto della morte, ed il Buon Pastore porta il defunto fra gli eletti, ov'egli si ristora alla fonte d'acqua viva (pozzo della Samaritana). La distribuzione di queste scene, è così bene adattata allo spazio, che la successione locale combina quasi perfettamente con la logica. Apre la serie, a sinistra della porta, il miracolo della sorgente; seguono nei campi inferiori del cubicolo le altre tre rappresentazioni del battesimo, poi quelle dell'Eucarestia e della risurrezione; a queste si associano, nei tre campi superiori, le tre scene di Giona, nella volta il Buon Pastore, e a destra dell' ingresso il colloquio di Cristo con la Samaritana. Il miracolo della sorgente ed il pozzo di Giacobbe, quali punti di partenza e conclusione della serie delle pitture sono contrapposti uno all'altro nella parete d' ingresso.

In A 2 il ciclo è ancor più vario; esso riproduce anzitutto i dogmi di A 3, ma in minor numero di quadri; il battesimo mediante il miracolo della sorgente, il pescatore e l'amministrazione del battesimo; l'Eucarestia mediante il banchetto dei sette discepoli sul lago di Tiberiade e la mensa-altare circondata da sette cesti di pane; la protezione

[1] Wilpert, *Fractio*, p. 16 s.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. d'aggiunta C D.

del Signore mediante Giona; la risurrezione e la beatitudine, mediante Lazzaro ed il Buon Pastore. Vi troviamo inoltre il giudizio del defunto, raccomandato da due Santi e la navicella nella tempesta, come illustrazione del principio che solo nella Chiesa è da attendersi la salute. In questa cappella l'artista aveva a sua disposizione nelle pareti tre spazi di meno che in A 3, quindi usufruì per di più del soffitto, ove, oltre il Buon Pastore nel centro, dipinse tre scene di Giona ed un'immagine eucaristica. Egli interruppe la serie successiva delle pitture nelle pareti con la scena del battesimo, che viene a trovarsi tra l'Eucaristia e Lazzaro: si diportò in tal guisa perchè volle riunire le rappresentazioni simboliche del miracolo della sorgente, del pescatore e del banchetto all'intento di poterne mostrare tanto più chiaramente l'intima connessione; così il « pisciculus » vien preso dal pescatore nell'acqua scaturita pel miracolo di Mosè ed accanto i sette discepoli, terminata la pesca, banchettano sulla riva. L'artista poi scompose nei suoi elementi il quadro del giudizio, dipingendo le singole figure a destra e a sinistra dell'ingresso che fronteggia la parete di prospetto.

La cappella dei Sacramenti A 6 ci porta alla fine del secolo II; i suoi affreschi mostrano in modo assai chiaro l'influsso di quelli di A 3, ma sono molto semplificati. Il battesimo e l'Eucarestia hanno un solo quadro ciascuno, quello, il miracolo della sorgente, questa, la refezione delle turbe; per la protezione di Dio, la risurrezione e la beatitudine, si scelsero Giona, Lazzaro ed il Buon Pastore (ora distrutto). La successione di luogo corrisponde alla logica.

Il cubicolo della catacomba della Nunziatella, la cui costruzione rimonta alla seconda metà del III secolo, non aveva loculi nelle pareti, ma solo un arcosolio di fronte all'ingresso; quindi offriva assai spazio per gli affreschi.

Il pittore difatti fu molto prodigo. Nella volta dipinse una grandiosa rappresentazione del giudizio, composta di Cristo, quattro Santi-avvocati e quattro defunti fra gli eletti. La parete sinistra con grande probabilità era occupata da tre scene battesimali, delle quali rimane soltanto il miracolo della sorgente e il paralitico; a destra si veggono il simbolo eucaristico della moltiplicazione dei pani, la guarigione del lebbroso e il vertice della figura d'un Santo. Due Santi trovavansi pure ai lati dell'ingresso. Delle immagini dell'arcosolio rimase Noè nella parete di fronte, le altre perirono con lo stucco. Perciò il contenuto di questo ciclo si avvicina nella parte principale a quello che osservammo nella cappella dei Sacramenti A 2; ora mancano alcune pitture, come le scene di Giona, il banchetto dei sette discepoli e la navicella fra la tempesta, ma in loro vece se ne hanno altre, che là non si trovano, e il giudizio è trattato più riccamente. La distribuzione logica delle scene fissò quella locale, e come nelle accennate cappelle, questo avvenne anche qui, ove si osservarono tutti i possibili riguardi alla simmetria.

Il cubicolo della catacomba della Nunziatella è uno dei pochi del III secolo, la cui costruzione fu completamente subordinata all'ornamento figurato. Di solito a partire da questo tempo si riempiono di sepolcri le pareti laterali, in guisa da non poter più accogliere pittura alcuna. Quindi gli artisti si videro obbligati ad esser meno prodighi

di spazio, e i committenti a semplificare maggiormente le loro ordinazioni. Nei cubicoli, che avevano uno o più arcosoli, si trovava in verità spazio bastante; ma per ragioni evidenti, non era facile che i pittori potessero osservare nella distribuzione delle immagini la successione logica. L'esempio più istruttivo può vedersi nel cubiculum III in Santa Domitilla, ove dovevano dipingersi la parete d'ingresso, il soffitto e due arcosoli. Vi fu eseguito un ciclo composto delle seguenti sedici rappresentazioni: la guarigione del cieco-nato e del lebbroso, Orfeo, il miracolo della sorgente, Lazzaro, David con la fionda, Daniele fra i leoni, Noè, Tobia, Giona, Giobbe, il Buon Pastore, i tre fanciulli nella fornace, il giudizio, la moltiplicazione dei pani e la Samaritana al pozzo. Dal modo come l'artista distribuì le scene, risulta anzitutto lo sforzo da lui fatto per ottenere una disposizione simmetrica e bella. Si osservino soltanto le pitture della parete d'ingresso, [1] della fronte dei due arcosoli e del soffitto, [2] che più colpiscono l'occhio. Egli dipinse entrambe le guarigioni nella parete d'ingresso ed i loro gruppi si compongono di una figura in piedi e di una in ginocchio. La fronte dell'arcosolio a destra toccò alla moltiplicazione dei pani e alla Samaritana, scene che pel loro significato simbolico hanno quasi la relazione di causa ed effetto, e per rilevare questa correlazione in modo particolare, ma anche per riempire la parete in maniera pittorescamente bella, l'artista pose la moltiplicazione dei pani in mezzo, e a destra Cristo, a sinistra la Samaritana al pozzo. Doveva poi decorarsi in modo simile la fronte dell'altro arcosolio: egli scelse a tal fine pel campo di mezzo la estesa composizione dei tre fanciulli nella fornace e pei campi laterali la figura di un Santo in piedi. Nel centro del soffitto, ove molto spesso vedesi il Buon Pastore, egli dipinse Orfeo, [3] pel quale aveva nell'arte classica vari modelli. Adattò la bella immagine ad un ottagono attorniato da quattro rappresentazioni bibliche (il miracolo della sorgente, Daniele, Lazzaro e David) alternati con altrettanti quadri di animali e paesaggi. Alla lunetta dell'arcosolio della parete di fondo toccò il Buon Pastore e nell'arco furono con Giobbe riunite altre tre persone che hanno qualche relazione con l'acqua, Noè, Giona e Tobia: queste quattro rappresentazioni, quanto al contenuto sono affini fra loro, perchè accennano all'aiuto di Dio. Nell'arcosolio di destra il giudizio fu eseguito in maniera che Cristo venne a trovarsi nell'arco e il defunto raccomandato da un Santo, nella lunetta.

Da questo ciclo può quindi vedersi quanto i riguardi locali entrassero nella decorazione, e come i pittori, anche colla migliore volontà del mondo, non potessero dare una successione logica alle scene in un cubicolo con parecchi arcosoli. Si vede anche che la loro distribuzione si faceva secondo un piano ben ponderato, non *a caso;* furono riunite a gruppi le scene *connesse fra loro pel contenuto,* o quelle che hanno un *nesso causale,* oppure si corrispondono per *antitesi.* Secondo questi punti di vista, furono eseguiti i cicli di pitture a partire dal III secolo. Seguendo l'antica tradizione i pittori amarono unire o contrapporre specialmente i due sacramenti del *battesimo* e dell'*Eucari-*

[1] Bosio, *R. S.*, p. 249; Garrucci, *Storia*, II, tav. 29, 3 e 4.

[2] Tavv. 54 s.

[3] Tav. 55; Bosio, *R. S.*, p. 239.

stia, come per es. nel cubiculum duplex ai Santi Pietro e Marcellino, ove nella seconda parte trovansi non meno di tre arcosoli. Quello della parete destra conserva ancora quasi intiera la sua decorazione figurata. Nell'arco si vede a diritta il miracolo della sorgente, di fronte, l'amministrazione del battesimo, e nel mezzo, un'orante velata, nella lunetta le nozze di Cana col miracolo del cambiamento dell'acqua in vino. In tal maniera i cicli di pitture furono eseguiti in singoli gruppi completi in se stessi.

È evidente che la successione logica delle scene poteva conservarsi più facilmente in cubicoli forniti di semplici loculi e che perciò venivano dipinti solo nella parete d'ingresso e nella volta. Uno dei più interessanti cicli di questa specie si trova nel cubicolo 54 della ricordata catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.[1] Il suo autore accentuò colle pitture la fede in Cristo colla stessa energia con cui cento anni prima si era accentuata nella cripta della passione alla catacomba di Pretestato.[2] Il ciclo comincia nel soffitto coll'annunciazione, seguono i Magi nell'atto che vedono la stella ed offrono i doni, poi il battesimo di Cristo, il giudizio dei defunti raccomandati da otto Santi e finalmente due oranti alternati col Buon Pastore che porta la pecora; ai due lati dell'ingresso sono dipinte le guarigioni dell'emorroissa, del paralitico, del cieco-nato e la scena al pozzo di Giacobbe. È chiaro che l'artista non poteva scegliere una distribuzione migliore. Potremmo applicare alle pitture stesse quanto una iscrizione dice laconicamente del defunto:

in C(*h*)RISTVM CREDENS PR(*a*)EMIA LVCIS (*h*)ABET
« per la sua fede in Cristo ha ricevuto il premio della luce (eterna) ».

Come già si disse, tali cicli presuppongono in chi li ispirò una scienza teologica che non può ammettersi facilmente in semplici pittori, con altre parole essi furono concepiti da persone che erano maestri nella Chiesa, da membri del clero. Una volta creati, non poteva mancare che servissero di base ad altri cicli. Abbiamo richiamato l'attenzione sopra un fatto simile qui sopra, trattando delle pitture nella cappella dei Sacramenti A 6, che sono una copia semplificata di A 3. Il ciclo del cubiculum III in Santa Domitilla nella seconda metà del secolo IV fu copiato con alcuni mutamenti pel cubiculum IV; vi si ripeterono Orfeo, il miracolo della sorgente, Noè, Giobbe, Lazzaro e Daniele. Avendo ogni catacomba, o almeno quelle delle singole vie, i suoi propri pittori, tali ripetizioni di cicli anteriori debbono apparire specialmente in uno stesso cimitero. E difatti noi le troviamo anche in modo particolare nelle catacombe ricche di pitture, per es. in quelle dei Santi Domitilla, Callisto, e Pietro e Marcellino. È superfluo osservare che non era necessario copiare sul luogo i cicli, bastando che i committenti scorressero i fogli-modello, che presto circolarono per le mani degli artisti.

Il ciclo del cubiculum duplex dei «sei Santi» in Domitilla, il quale rimonta ai primi anni del IV secolo, e dove erano dipinte almeno *diciotto* scene diverse, conteneva

[1] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I-IV.

[2] Cfr. il quarto capoverso del capitolo XIII.

un gran numero di rappresentazioni. Fra le sette scene che ancora si conservano, alcune sono di un valore straordinario, così che tanto più dolorosamente sentiamo la perdita delle altre. Il quadro principale della cappella a sinistra rappresenta la coronazione di sei Santi — tre donne e tre uomini — compiuta da Cristo. L'affresco a sinistra dell'incoronazione ritrae le sante donne che si presentano a Cristo; quindi quello che precedeva rappresentava altrettanto a riguardo degli uomini. Della pittura a destra della coronazione rimane solo un albero; forse è quanto resta del giardino, nel quale erano dipinti i Santi — da un lato le donne, e nel campo vicino gli uomini — colla corona in mano. Nella grande abside sopra i tre arcosoli si vede Cristo in trono fra gli Apostoli, nella cui società furono accolti i martiri. Come si vede, tutte queste rappresentazioni sono strettamente connesse tra loro pel contenuto: quindi dall'artista furono messe insieme anche quanto allo spazio. Niente rimane delle immagini nella fronte dei tre arcosoli della cappella a destra; è distrutta pure la pittura dell'abside, ove, per l'analogia delle pitture absidali della cripta dei fornai, potremmo supporre il Buon Pastore, qualora nella cappella di fronte non si trovassero frammenti di una immagine di tal soggetto. Nelle lunette dei sei arcosoli pare fossero dipinte le solite scene simboliche: possono vedersi tuttora il miracolo della sorgente e la risurrezione di Lazzaro; nell'arcosolio, sotto le Sante, si scorge la parte superiore di un uomo vestito di tunica e di pallio, manifestamente del Salvatore, che opera un qualche miracolo. Soltanto la lunetta dell'arcosolio sotto la coronazione, contiene una scena decorativa, della quale nella pittura cimiteriale non si trova altro esempio: quattro putti nudi, che su di una barella portano un oggetto che non è dato determinare (tav. 127, 3).

Come abbiamo visto era usuale agli artisti delle catacombe fin dal principio inserire oggetti *ornamentali* fra le rappresentazioni sacre. A partire dalla fine del II secolo furono accolti nei cicli anche dei fossori coi loro strumenti o nell'esercizio del loro mestiere. Altre rappresentazioni del mestiere esercitato dal defunto mentre viveva, sono assai rare e compaiono solo nel IV secolo.

Sebbene i cicli di epoca posteriore alla pace di Costantino comunemente non possano paragonarsi a quelli dei secoli precedenti per ciò che concerne profondità e varietà di contenuto, se ne trovano tuttavia alcuni, ai quali anche per questa parte deve darsi una spiccata importanza. Uno dei più ricchi è dipinto nel coemeterium maius nel cubicolo I, che contiene tre arcosoli. Il ciclo si compone di pitture, che illustrano il battesimo, l'Eucaristia, l'aiuto di Dio, la risurrezione, il giudizio e la felicità celeste. Occupano l'arcosolio a sinistra quattro scene di Giona e Noè, quello a destra il Buon Pastore, Daniele e i tre fanciulli; finalmente nella volta sono riuniti due simboli del battesimo, Lazzaro, Mosè innanzi al roveto, Cristo giudice e quattro figure di oranti fra gli eletti. Quindi anche qui quanto al luogo influirono sull'esecuzione delle immagini i principî già ricordati. Altrettanto deve dirsi, salvo poche eccezioni, degli altri cicli: dappertutto gli artisti rivolsero la loro attenzione, oltrechè alla «heureuse composition de leur œuvre», anche al contenuto. Certamente non riuscirono sempre nello stesso grado ad accordare la distribuzione locale colla successione logica delle scene. Ma anche dove

pare che le scene siano meno ordinate è da consigliarsi di non accusare con troppa precipitazione l'artista di «procedere senza un piano», giacchè pure nelle preghiere liturgiche pei defunti, tanto nelle antiche, quanto nelle posteriori, domina un avvicendarsi vario nell'ordine dei pensieri e dei motivi. Ne siano qui riprodotte tre come esempio: «ricordati, o Signore, di quelli che con cuor puro... uscirono di questo mondo e giunsero a te, o Dio... Ricordati anche di quelli che nel rinascere spiritualmente si sono vestiti di te ed hanno creduto in te. Concedi loro la quiete della luce, nei luoghi della pace. Non entrare con essi in giudizio»[1] ecc. «Ricordati, nelle tue abitazioni celesti, nel paradiso delle delizie, nei tabernacoli, o Signore, dei nostri Padri, dei santi ed ortodossi vescovi, che si addormentarono nella fede. Alle loro anime ed alle anime di tutti quelli che noi commemoriamo nominatamente e che non ricordiamo... concedi, o Signore, la pace nel seno dei nostri padri Abramo, Isacco e Giacobbe. Ristorali sul verde prato alle acque del refrigerio e nel paradiso delle delizie, dal quale sono banditi il turbamento di cuore, l'angustia ed il dolore... fa' che ne risorga la carne nel giorno che tu, conforme alle tue promesse,... hai stabilito. Da' loro i tuoi beni promessi, che nessun occhio vide, e nessun orecchio udì... e che tu hai preparato a quanti amano il tuo santo nome, giacchè la morte, pei tuoi servi non è che il passaggio all'altra vita. E se eglino come uomini, soggetti alla carne, vivendo nel mondo hanno errato o peccato per fragilità, o Dio, perdona loro, tu, che sei buono ed ami gli uomini. Nessuno è mondo da peccati, abbia pure durato la sua vita un sol giorno sulla terra. Accogli, o Signore, le loro anime in quel luogo: da' loro la pace, affinchè siano degne del tuo celeste regno».[2] — «Perdona, o Signore, a coloro che con grande fiducia e nella vera fede uscirono di questa vita temporale; annoverali fra gli eletti... mettili colle pecore alla tua destra ed accoglili nella tua casa; fa' che arrivino alle sedi dei Santi nel tuo regno, che siano ammessi al tuo convito, e conducili nelle regioni della letizia, donde sono banditi i dolori e le angustie... Non giudicarli severamente, poichè essi implorano grazia pei loro peccati, ai quali è soggetta la caduca e peccatrice carne» ecc.[3] Se un artista avesse voluto riprodurre in immagine il primo *Memento* avrebbe dovuto dipingere dapprima il battesimo, poi un quadro che si riferisse alla beatitudine, per es. oranti nel giardino del paradiso o il celeste banchetto, e finalmente la scena del giudizio, mentre sarebbe stato più logico premettere il giudizio alle rappresentazioni della felicità. Nel secondo *Memento* è ricordata prima la beatitudine celeste, poi la risurrezione della carne, in terzo luogo un'altra volta la beatitudine, poi il peccato e la morte e finalmente ancora la beatitudine. Chi adunque avesse voluto illustrare questa preghiera avrebbe dovuto interrompere le numerose rappresentazioni

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 249. Il *Memento* da noi riprodotto proviene dall'anafora attribuita a San Giovanni Crisostomo, che, come oralmente ci comunica il dott. A. Baumstark, egregio conoscitore delle liturgie orientali, fra le numerose anafore tramandateci della Chiesa siromonofisitica è una delle più antiche, e può risalire anche al VI secolo od alla fine del V.

[2] Hyvernat, *Fragmente der altkoptischen Liturgie* nel *R. Q.*, 1887, p. 339 s. (Frammento C. appartenente al testo tebano della liturgia di Cirillo).

[3] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, 516. Il *Memento* è tolto dalla liturgia del patriarca monofisita Giovanni bar Madani († 1263).

della felicità eterna e quelle che simboleggiano la preghiera per ottenerla, in primo luogo colla risurrezione di Lazzaro e poi colla caduta nel Paradiso terrestre e finalmente la negazione di Pietro. Invece sarebbe stata più logica la successione inversa, cioè cominciare colla morte e col peccato, poi raffigurare la risurrezione e terminare colla beatitudine. Per riprodurre in figure l'ultima preghiera, l'artista doveva dipingere in primo luogo il peccato dei protoparenti, quindi il Buon Pastore, che porta all'ovile la pecora, dipoi i defunti fra Santi e pecore, una scena convivale ed infine il giudizio. Il primo quadro doveva introdurre il ciclo; negli altri poteva, senza intralciarne il significato, seguirsi a piacimento qualsiasi varietà nella successione; però sarebbe stato più logico premettere il giudizio alle scene della beatitudine, anzichè farlo seguire. Nessuno accuserà d'errore gli autori di queste preghiere, perchè non si attennero rigorosamente alla successione logica: «unusquisque abundat in sensu suo». Se quindi nei cicli posteriori di immagini delle catacombe ci imbattiamo in simili libertà, noi siamo tanto meno autorizzati a condannare gli autori, in quanto avevano da fare non solo colla forma esteriore della composizione, ma anche con condizioni di luogo.

Infine merita che si spendano alcune parole anche a proposito di sette pitture posteriori, le quali a prima vista sorprendono. In primo luogo rammentiamo il montone col caduceo, rappresentato due volte nell'arco di un arcosolio non lungi dalla cripta di Eusebio in San Callisto.[1] Gli artisti anteriori, a quanto pare, avevano introdotto proprio invece di questo elemento decorativo pagano la pecora col «pedum» e con la secchia del latte ad esso sospesa.[2] Quindi deve fare meraviglia che un pittore dell'ultimo periodo delle catacombe abbia cavato fuori il motivo pagano. Nè meno strana è la contrapposizione di una orante con un putto alato in Santa Priscilla e con la figura ornamentale di un adulto in San Sebastiano, come pure la composizione di quattro oranti con amore e psiche in un soffitto ai Santi Pietro e Marcellino, il cui centro, posto principale, non contiene la solita immagine del Buon Pastore ma quella di un amorino.[3] Similmente nel soffitto del cubicolo 10 in Santa Domitilla è dipinta nel campo di mezzo una figura ornamentale virile nuda, mentre negli altri campi del soffitto e nelle pareti, per quanto può dedursi dai resti sbiaditi, si alternano in vario miscuglio rappresentazioni sacre con soggetti puramente ornamentali.[4] Finalmente menzionerò gli arcosoli dell'auriga e del soldato nella catacomba sotto la vigna Massimo, i quali sono ornati di pitture, di cui neppure una riproduce un soggetto sacro.[5] *Tutte queste creazioni sono dell'epoca posteriore a Costantino;* dimostrano una grande povertà intellettuale nell'artista ed in coloro che li fecero eseguire. In essi potremo ravvisare un'eco di quelle numerose conversioni al cristianesimo che avvennero per ragioni

[1] Tav. 136, 1.
[2] Cfr. p. 23.
[3] Tav. 119, 2 e 3; 158, 1 e 217.
[4] Tav. 139 s.
[5] Tav. 145 e 146, 1. Trascuro le figure riprodotte a tav. 52 s. degli amorini e psiche i quali colgono fiori, nel piccolo cubicolo che risale al principio del III secolo, all'entrata dell'ipogeo dei Flavi, perchè il cubicolo era vicinissimo alla via pubblica e potevano facilmente capitarvi anche dei pagani. Perciò quivi l'esecuzione dei motivi puramente ornamentali, invece di scene sacre, era suggerita dalla prudenza.

materiali e non per convinzione dopo il trionfo della Chiesa. Si comprende come simili cristiani, che solo esteriormente professavano la nuova religione, togliessero senza scrupoli dall'arte classica i motivi per la decorazione dei loro sepolcri. Così nel campo della pittura cimiteriale si compì già nel IV secolo, in proporzioni però affatto meschine, una specie di « rinascimento ».

Uno sguardo sul contenuto dei maggiori cicli di pitture mostra che in essi è specialmente espressa la speranza del defunto nell'aiuto di Dio, e nella resurrezione alla beatitudine eterna, la sua fede nella divinità di Gesù Cristo e nella sua incarnazione da Maria Vergine; il defunto ha piena confidenza che Cristo lo preserverà dalla morte eterna, come pel passato Iddio salvò Noè dal diluvio, Daniele dalle fauci dei leoni, i tre fanciulli dal fuoco e liberò Susanna dalla falsa accusa;[1] — che Cristo lo risusciterà dalla morte, come richiamò alla vita Lazzaro; — che i santi intercederanno per lui, e il divin giudice pronunzierà una sentenza favorevole a suo riguardo. La sua fiducia è fondata, perchè egli ha ricevuto il sacramento del battesimo, fu un membro fedele della Chiesa e si nutrì della carne e sangue di Cristo. E come le iscrizioni sepolcrali domandavano ai fedeli la preghiera per i defunti, così anche le pitture rivolgevano simile preghiera ai visitatori, ed anche di più; giacchè, ricordando le principali verità della fede, in certo qual modo mettevano sulle labbra le formole stesse della preghiera. In conseguenza, *mutatis mutandis*, potremmo scrivere sui sepolcri decorati con rappresentazioni sacre, le parole che leggiamo nella bella iscrizione di Agape che risale al II secolo, o quelle con le quali Abercio, nella stessa epoca incirca, chiude il suo epitafio: « Fratelli, quando voi venite qui per pregare, e nelle preghiere comuni supplicate il Padre ed il Figlio, non dimenticate una preghiera per i cari defunti, affinchè Iddio onnipotente doni loro la beatitudine eterna »; e « chiunque ha gli stessi sentimenti ed intende queste immagini, preghi pei morti ». Ed augurandosi ai defunti la felicità eterna, quasi sempre essi erano rappresentati in possesso della medesima: o come portati alla casa degli eletti sulle spalle del Buon Pastore, o come partecipi del banchetto dei beati, o in atteggiamento di oranti, cioè nel paradiso in preghiera pei superstiti, affinchè questi pure potessero raggiungerli.

Quindi lo scopo delle rappresentazioni sacre delle catacombe non è didattico, come parecchi sostengono, ma, *oggettivamente* considerate, *parenetico*, in quanto che esse contengono una esortazione ed una guida a pregare per i defunti deposti nei sepolcri e ricordati nelle iscrizioni; *soggettivamente* considerate, esse esprimono ora più ora meno ampiamente il *credo* di colui che le fece dipingere; quanto poi al sepolcro stesso, esse costituiscono una degna decorazione.[2] In un'opera precedente[3] ho cercato di render chiara con un esempio concreto la prima parte della mia asserzione; mi sia permesso di riprodurre qui quel passo: « Poniamo che un figlio visiti il sepolcro di

[1] Intorno alla introduzione di esempi tolti dal Vecchio Testamento, che simboleggiano la liberazione delle anime dei fedeli operata da Dio, e che sono riprodotti nei cicli di pitture cimiteriali, vedi capitolo XVIII (in principio).

[2] Cfr. sullo « scopo finale delle pitture sacre delle catacombe » il mio *Cyklus*, p. 49-52.

[3] *Cyklus*, p. 51 s.

sua madre che trovasi nel cubicolo 54 della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Il suo sguardo cade sulle pitture: nel mezzo della volta egli vede dominare Cristo giudice circondato da Santi, e intorno l'annunciazione di Maria, il battesimo di Cristo, i Magi con la stella e l'offerta dei loro doni, il Buon Pastore e la figura dell'orante; egli vede le tre miracolose guarigioni: del cieco, dell'emorroissa e del paralitico, ed insieme la scena al pozzo di Giacobbe. Le singole pitture gli suscitano le idee relative; i pensieri si traducono in parole, e le parole assumono la forma di preghiera. Questa preghiera poteva essere presso a poco del seguente tenore: O Signore Gesù, luce dei defunti, ricordati della mia cara madre! Non permettere che mai le tenebre involgano l'anima sua: essa ha creduto in te; tutta la sua speranza è in te, poichè tu sei il Messia promesso. Tu sei la luce del mondo, il vero Dio, al quale solo spetta onore e adorazione. Per illuminare e redimere noi, che eravamo infedeli, tu assumesti un corpo umano dalla Santa Vergine Maria e ti facesti battezzare nel Giordano. Tu hai ricolmato di beneficî l'umanità, hai ridonato la sanità a storpi e paralitici: ristora anche l'anima di mia madre! Non esserle giudice severo, ma riguarda benignamente i meriti gloriosi dei Santi, che presso il tuo tribunale intercedono per lei. Come hai riportato sulle tue spalle all'ovile la pecorella smarrita, così accogli anche l'anima di lei nella schiera degli eletti e conducila nelle abitazioni della luce eterna. Cara madre, vivi in Dio e prega per me ».

Fino ad ora noi abbiamo esaminato le pitture delle catacombe più che altro nel loro essere intrinseco; ne abbiamo ricercata la tecnica, la relazione con l'arte pagana, abbiamo fatto i necessari studi di dettaglio intorno ai soggetti che rappresentano, ne abbiamo determinato la cronologia e il merito artistico, fissato i principî per l'interpretazione dei soggetti sacri e finalmente abbiamo scelto e considerato a parte i cicli più importanti. Adesso è tempo che consideriamo più da vicino anche, per così dire, il lato esteriore delle pitture cimiteriali. A tale scopo nei due capitoli seguenti esamineremo lo *stato* nel quale ci sono pervenute e la maniera con la quale, dopo la scoperta delle catacombe, dal Bosio al de Rossi, furono rese pubbliche e riprodotte, cioè le loro *copie*.

CAPITOLO UNDECIMO.

Stato attuale delle pitture cimiteriali.

La condizione nella quale ci sono pervenute le pitture cimiteriali in generale è molto deplorevole. Le cause di ciò debbono in parte ricercarsi o nell'affresco o nel fondo dell'affresco od in ambedue, in parte sono quelle che esercitarono il loro influsso deleterio indipendentemente dalla tecnica. Ora ci occuperemo di queste varie cause.

L'*affresco in sè* deve offrire la prima garanzia della buona conservazione; esso deve avere un fondo ben preparato ed essere realmente dipinto « a fresco » cioè su stucco fresco, con buoni colori durevoli. Molto influisce poi la *qualità del tufo,* sul quale è steso lo stucco; esso deve essere asciutto ed avere la necessaria sodezza. Purtroppo non sempre si verificarono queste condizioni. Talora lascia a desiderare l'*intonaco,* perchè i tectores non lo prepararono nel modo richiesto, o non indussero a tempo giusto lo strato di stucco marmoreo sullo strato inferiore; in conseguenza di che non potè formarsi una forte coesione fra i due strati ed essi col tempo si staccarono, come per es. nelle volte delle nicchie alla cripta quadrata di San Gennaro nella catacomba di Pretestato.

Talora si resero colpevoli della cattiva conservazione dell'affresco i *pittori,* perchè trascurarono il momento giusto di applicare i colori, e, come dice Vitruvio, dipinsero « parum diligenter et *in arido* ».[1] Questo avvenne per es., nel cubiculum X della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino e nel cubicolo 10 in Santa Domitilla;[2] e poteva avvenire facilmente sopra tutto nelle cripte, la cui decorazione esigeva molto tempo, sia perchè era complicata, sia pel soverchio numero di soggetti da rappresentare. Secondo il Donner lo stucco a sei o sette strati restava fresco anche per *sei* giorni. Nelle catacombe, ove l'intonaco era a due strati e più tardi di uno soltanto, tornava utile ai pittori l'aria umida. Però nei cubicoli, forniti di lucernario, il disseccamento era affrettato dalla penetrazione dell'aria fresca ed avveniva più presto di quello che volesse il pittore. Questi pertanto doveva accelerare il suo lavoro se non voleva dipingere « in arido » le ultime immagini. Si trova un esempio parlante a questo proposito in Santa

[1] Vitruv., 7, 3, 8.

[2] Tavv. 139 s.; 165.

Domitilla, nel cubicolo sotto il grande lucernario, ove le pareti ed il soffitto sono rivestiti di eccellente calce e stucco marmoreo. Dopo la decorazione della volta fu dipinta la parete sinistra coll'arcosolio.[1] Lo stucco fino a questo punto era fresco e l'artista potè tirare le necessarie linee ausiliari anche nell'arco dell'arcosolio: quantunque si fosse dato gran fretta, e più che eseguirle avesse accennate le figure, pure nel dipingere l'arcosolio della parete di fondo, non trovò più lo stucco così fresco come occorreva. Il sepolcro non poteva rimanere privo di ornamenti: perciò la lunetta ricevette una affrettata decorazione a fiori, e nell'arco con sempre maggior fretta fu dipinto il Buon Pastore, che era famigliare all'artista avendolo già eseguito due volte in quel cubicolo. Di quest'ultima immagine, al presente, rimane sì poco, che si stenta a riconoscere il soggetto della rappresentazione.

Non di rado la causa della rovina d'un affresco sta nella *cattiva qualità del tufo*. Se esso è troppo poco consistente, o troppo friabile, l'intonaco se ne stacca per ragione del suo peso, si screpola e cade a terra, ove va in mille pezzi. Lo stesso Bosio ha pubblicato pitture, nelle quali mancano alcuni campi « essendo caduta l'incollatura », come aggiunge lui.[2] Da quell'epoca altre pitture andarono distrutte alla stessa maniera, poichè, fino a tanto che il cubicolo è ripieno di macerie, queste fanno da sostegno al soffitto; scavando, il sostegno viene tolto, ed essendosi fino al nostro secolo posta poca cura nella conservazione delle immagini, soltanto piccole reliquie di pitture rimasero attaccate al soffitto, di alcune che il Bosio vide e pubblicò intiere o quasi, come per esempio nei cubicoli I, IX e XI della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.[3] Grazie a Dio, solo pochi fatti simili possono citarsi nella storia delle recenti e contemporanee escavazioni. Ricordiamo la preziosa immagine della coronazione di spine, che, allorquando fu rinvenuta la cripta, era completamente intatta, come dimostrano le copie pubblicate dal Perret e dal Garrucci. Nella mia tavola (18) può vedersi in quale stato io l'abbia trovata: essa, non so quando, cadde a terra insieme al tufo, così che fu necessario costruire un tratto di muro, nel quale furono fissati, non del tutto esattamente, i frammenti superstiti. Anche le copie dell'affresco del Buon Pastore nella cappella di San Gennaro (tav. 32, 2), pubblicate dal de Rossi e dal Garrucci, presentano il terzo inferiore, che più tardi cadde, nè più esiste. Che negli scavi non si possa essere mai abbastanza cauti, lo mostra specialmente l'infortunio che si verificò in Priscilla nel 1888. Ivi erano state tolte le macerie senza che si procedesse a fissare subito lo stucco al soffitto: pochi giorni dopo ne cadde una gran parte e produsse così la quasi totale distruzione della pittura della volta.[4] Per buona fortuna io l'avevo esaminata minutamente poco prima, così che mi fu possibile farne un disegno a memoria.[5] La perdita della pittura originale è tanto più da lamentare, in quanto che rappresentava un soggetto unico fra gli affre-

[1] Tav. 9 ss. e 12, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 243, 363, 467.

[3] Tavv. 71 e 158, 2: cfr. Bosio, *R. S.*, p. 331, 363, 373.

[4] Avvenne altrettanto nella cappella dei Sacramenti A 6, la cui volta, come scrive Michele Stefano de Rossi, « rovinò nell'atto dello scavo » (de Rossi *R. S.*, II, p. 92 [analisi]).

[5] Il disegno fu pubblicato dal de Rossi, *Bullett.*, 1887, tav. VII.

schi cimiteriali, cioè la consegna della legge al principe degli Apostoli. Uno fra i più antichi danni subìti da affreschi, in conseguenza della cattiva qualità del tufo, avvenne nella cappella dei Santi Marco e Marcelliano. Ivi essi, fino ad una certa altezza, cioè fin dove arriva il tufo solido, sono ben conservati; più sopra, dove comincia la pozzolana sembrano tagliati.[1] Così, a prima vista, parve che le pitture fossero state staccate da raccoglitori di antichità. Ma da un più minuto esame mi risultò che lo strato superiore di pozzolana, sul quale era stato disteso lo stucco, s'era staccato da sè ed era caduto insieme allo stucco. Ciò deve essere avvenuto al più tardi tra la fine del VI e il principio del VII secolo, poichè già il pellegrino dell'itinerario di Salisburgo, che aveva visitato la catacomba sotto Onorio I (625-638), venerava il sepolcro dei predetti Santi nella basilica sopra terra, eretta per surrogare la sotterranea.

Quand'anche i tectores e i pittori, nella esecuzione dell'affresco, nulla avessero trascurato da parte loro ed il tufo avesse la necessaria solidità, tuttavia non era ancora assicurata la buona conservazione della pittura; molto dipendeva dalle *influenze esterne*. Anzitutto è di somma importanza la *qualità del terreno;* se è umido o secco e se non rimangono alla superficie resti di muro che coll'acqua piovana si sciolgono e producono sedimenti calcarei. Così nelle catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, di Domitilla, Priscilla e Ponziano, nonchè in quella sotto la vigna Massimo, abbiamo pitture coperte da una crosta più o meno spessa di *stalattite*. In questi casi però c'è la possibilità di togliere con acidi il *corpus delicti* e riparare il danno. Può anzi avvenire che la crosta stalattitica difenda l'affresco e così si trovino i colori nella loro freschezza originale, come nel quadro della *fractio panis*. In tutti i casi, mediante lavaggi, si ottiene almeno di poter arrivare a comprendere il senso del soggetto rappresentato, senza di che non sarebbe escluso il pericolo d'errare. Ne offre un esempio, di mia propria esperienza, il battesimo di Cristo, riprodotto a tav. 240, 1, che io pubblicai nel 1889, allorchè l'affresco era ancora coperto da una crosta stalattitica, dandolo come il sacrifizio di Abramo. Un altro esempio ce l'offrono le figure di Santi al sepolcro di San Cornelio,[2] le quali dal de Rossi furono giudicate posteriori di due secoli, in conseguenza della iscrizione dipinta che di quei giorni si leggeva solo in parte; ivi pure la sua congettura, che uno dei Santi, il cui nome allora mostrava visibile unicamente la lettera iniziale O, rappresentasse il vescovo Ottato, diventò certezza, poichè dopo il lavaggio operato da me, comparve tutta l'iscrizione: OPTAT: EPISC.

La condizione dell'affresco è assai peggiore quando esso non è soltanto ricoperto di incrostazioni stalattitiche, ma è anche penetrato *di umidità dall'interno*. In questo caso la pittura si copre di macchie bigie e nere, e talora viene tolto completamente l'*accidens* dei colori. Purtroppo questo danno si può constatare in molte pitture di soffitti: oggi alcune sono irremissibilmente perdute e quello che esse rappresentavano può ricavarsi solo se i colori furono dati fortemente e su stucco molto fresco; poichè le pennellate allora formano come un rilievo, ed illuminate da un lato, gettano ombre,

[1] Tavv. 214 segg.

[2] Tav. 256.

a mezzo delle quali risaltano e sono resi riconoscibili i contorni delle figure. Si comprende di leggieri che tale decifrazione non è priva di grandi difficoltà. Mi limito a rinviare il lettore al quadro della lunetta nella cappella dei sei Santi a Domitilla, la cui pulitura e studio mi fecero spendere due giorni intieri.[1] Occorse pure un lungo e faticoso studio nel cubicolo 54 della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino prima che potessi rilevare con sicurezza le immagini dipinte nel soffitto e nella parete di ingresso.[2]

Gran danno produce alle pitture una specie di *salnitrazione* che naturalmente ha sempre trovato un terreno favorevole nelle catacombe. Si pensi solo agl'innumerevoli cadaveri che in esse hanno subìto il loro processo di putrefazione e inoltre in mezzo ad un'aria così umida, come quella che regna in tali luoghi! Il nitro corrode completamente lo stucco e lo rende sì friabile, che si sfalda da sè. E quanto più le pitture affette da questo inconveniente vengono esposte, negli scavi, all'aria fresca e mossa, tanto più rapida procede la distruzione a causa del forte aumento di ossigeno. Questo fatto si verifica specialmente nelle pitture del soffitto nel cubicolo alla catacomba della Nunziatella ed in quelle delle pareti nella galleria dei Flavi, ove di alcune rappresentazioni rimangono soltanto dei frammenti minimi.[3]

Ricorderemo da ultimo una specie di *muffa* che in molte parti delle catacombe si stende sugli affreschi e li copre come di un velo. Inumidendoli fortemente con acqua, i colori diventano visibili per un po' di tempo, per scomparire di nuovo sotto il loro velo. Quindi chi vuole studiare minutamente simili affreschi, è obbligato a portare seco acqua e spugna. Parecchie delle mie tavole,[4] che contengono pitture di soffitti e volte di arcosoli, richiesero per l'appunto questo procedimento, perchè e la fotografia e l'acquarello furono eseguiti dopo avere inumidito gli affreschi. Nei casi in cui la muffa si trovi associata ad una lieve incrostazione stalattitica od a macchie nere, io conseguii ottimi risultati con lavaggi di acido diluito. Rimando solo all'immagine della Madonna « ostriana » *prima e dopo* la pulitura.[5] Inoltre al presente possono, con tutta chiarezza, vedersi pitture che finora si passavano senza neppure osservarle, come per es. quelle delle tavv. 121, 183, 2 e 227.

Sembra che gli antichi copisti non si siano mai curati di inumidire con acqua gli affreschi per ravvivarne i colori. In tal modo si spiegano i molti errori che deformano le tavole della *Roma sotterranea* del Bosio. Neppure ai dì nostri fu adoperata questa ripulitura e ciò per la difficoltà di portare acqua in luoghi così distanti; in ispecie l'applicazione di acidi fu completamente esclusa fino alla scoperta della *fractio panis;* essa, del resto, anche in seguito va permessa solo in casi eccezionali, perchè l'uso degli acidi esige grande cautela e pratica. Anzi perfino il lavaggio con sola acqua, date certe circostanze, può avere conseguenze deleterie; lo provano le pitture

[1] Tav. 127, 3.
[2] Wilpert, *Cyklus*, p. 2 ss.
[3] Tavv. 5, 1, e 7, 4.
[4] Tavv. 67; 96; 100; 130 s.; 151 e 196.
[5] Tavv. 163, 2, e 207- 209. Vedi anche Liell, *Mariendarstellungen*, tav. VI.

di un arcosolio in San Sebastiano, che non so da qual mano inesperta furono lavate, ed ora sono quasi del tutto scomparse.

Spetterebbe ai chimici determinare precisamente l'influsso esercitato da tutti i citati elementi sulle pitture; a me basta avere richiamato l'attenzione sui vari modi con cui esso ci si presenta.

In grado molto superiore agli elementi naturali nocquero alle pitture delle catacombe gli *uomini*. Tale distruzione cominciò fin da quando le catacombe servivano ancora di luoghi di seppellimento, quindi anche prima del 410, nel quale anno, secondo l'opinione fondata del de Rossi, cessò del tutto quest'uso. Per ottenere spazio per nuovi sepolcri, spesso si elevò il soffitto dei cubicoli, per cui perì la pittura della volta[1] o furono aperti sepolcri nel mezzo delle immagini, e questo avvenne specialmente nelle cripte ove giacevano martiri, perchè l'avervi sepoltura era ritenuto come un privilegio che «molti agognavano e pochi ottenevano», per usare la frase di un'antica iscrizione;[2] e nutrendosi la fiduciosa speranza che i martiri si sarebbero interessati dei loro vicini presso il tribunale divino, si desiderava di essere seppelliti il più vicino possibile ad essi. Il gran numero di affreschi, che furono guastati per ragione di sepolcri posteriori, attesta quanto i fossori accondiscendessero ai desiderî dei fedeli. Di rado invero trovasi un cubicolo, le cui pitture siano intatte; questo avveniva solo nel caso che contenesse semplicemente loculi e che non offrisse spazio per altri. Del resto non bisogna credere che tutte, o la maggior parte delle pitture guastate da sepolcri posteriori appartengano a tombe di martiri. Un esempio fra tanti ci è offerto dalla pittura delle pecorelle,[3] nella quale fu aperto un loculo, sebbene essa risalga al secolo IV avanzato. Qui dunque non si tratta di martiri, presso ai quali si sia cercato di venire sepolti, ma semplicemente di risparmio di spazio. Per tale motivo questi danni cagionati alle pitture possono aiutare poco o nulla per la cronologia delle medesime.

Non pochi affreschi andarono distrutti, perchè le cripte di martiri principali, come, per esempio, quella papale, i cubicoli dei Santi Pietro e Marcellino, la cappella di Sant'Acilio e le cripte vicine alla cappella greca, al tempo della pace ebbero una decorazione nuova, che comunemente consistè nel rivestire le pareti con lastre marmoree di vario colore o nell'erigere una basilica sopra il sepolcro del martire, come avvenne sui sepolcri dei principi degli Apostoli, dei Santi Agnese, Ermete, Lorenzo, Alessandro, ecc.

Bisogna pure ammettere *a priori*, che anche i Goti ed i Longobardi danneggiarono e distrussero alcune pitture, ma la devastazione d'intiere catacombe avvenne solamente dopo che furono ritrovate nel secolo XVI. Il Bosio narra di un ipogeo sulla via Latina che «sotto i suoi occhi fu distrutto dagli scavatori di pozzolana».[4] La stessa sorte incontrò il coemeterium Jordanorum, che era molto ricco di pitture.[5]

In alcune catacombe, come, per esempio, in Santa Priscilla o sotto la vigna

[1] Nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino mi sono noti non meno di *sette* esempi.

[2] De Rossi, *Inscr. christ.*, I, p. 142, n. 319.

[3] Tav. 236.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 301.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 511.

Massimo, alcune gallerie furono trasformate in vie di arenaria; naturalmente così perirono i loculi dipinti e gli arcosoli. Ma tutti i cimiteri per la loro ricchezza in istipiti di pietra, in porte, in lastre di marmo e mattoni, servirono in tutti i tempi da cava di ottimo materiale a buon mercato ai proprietari di terreni, nei quali si trovano. Per usufruire degli stipiti, per lo più fatti di travertino, bisognava allargare le porte ove erano in opera, e per tal modo danneggiavansi le pitture eseguite ai due lati della parete d'ingresso. Tale mutilazione era avvenuta già prima del Bosio per gli affreschi riprodotti a tavv. 68 s., poichè il suo copista Avanzini li trovò nello stato in cui sono anche adesso. Però l'indicato sfruttamento delle catacombe deve essere avvenuto solo dopo il Bosio, perchè nella sua descrizione di cubicoli sono ricordati molti stipiti di travertino, che ora mancano.[1]

Per parecchie pitture il danneggiamento, o distruzione, è dovuto agli operai di coloro che dopo la morte del Bosio ne rilevarono la pianta (Berti, Contini e Papini). Costoro trovarono talvolta la via sbarrata, perchè il Bosio, ove lo esigesse la continuazione degli scavi, faceva empire di nuovo di macerie i cubicoli, dei quali erano state copiate le pitture. Occorreva quindi riaprire novamente la strada ed in far questo alcune volte furono danneggiati degli affreschi. Ciò avvenne, per nominare un esempio sicuro, nel cubiculum XIV della catacomba ad duas lauros, nel quale si penetrò per la nicchia posta dietro al cubicolo, traforando la lunetta dell'arcosolio.[2] Non ci riuscì di determinare se un guasto identico nell'arcosolio rosso[3] in Santa Domitilla sia da attribuirsi ai predetti operai od a posteriori saccheggiatori delle catacombe. Il Bosio trovò già compiuto lo sfascio della parete di fondo nella cripta dei fornai,[4] che forse fu fatto dai suoi lavoranti.

Un vandalismo del tutto particolare si osserva nelle catacombe di Santa Domitilla, di Ermete e Priscilla, e specialmente dei Santi Pietro e Marcellino; ivi esistevano affreschi con figure, le cui facce a bella posta furono deformate con un piccone.[5] Non è dato determinare con sicurezza chi abbia commesso questa barbarie. Con ogni probabilità furono i raccoglitori di antichità od i loro aiutanti, ed è certo che il delitto fu commesso dopo il Bosio, perchè le sue copie ci presentano ancora intatte quelle pitture, e nel cubicolo di HAIOBOPA, nel guastare l'orante a destra, fu distrutta una parte della firma del copista Avanzini, che aveva disegnato la figura per il Bosio.[6] In alcuni degli affreschi danneggiati pare si sia sfogata la stizza di quei raccoglitori, i quali non essendo riusciti a staccarli dalla parete, ne mutilarono i resti perchè non ne ricavassero utile gli altri.

Il canonico Boldetti, che per 45 anni «lavorò» come «custode» nelle catacombe, diede l'esempio più fatale del distaccare dalle pareti i dipinti cimiteriali. Un medaglione di Cristo da lui trovato nella cripta di Diogene, in Santa Domitilla, lo

[1] Cfr. per esempio p. 328, 333 e 337.

[2] Cfr. tav. 102, 1 e Bosio, *R. S.*, p. 387, ove sono ancora intatte le pitture dell'arcosolio.

[3] Tav. 248.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 217.

[5] Tav. 62, 2; 104; 119, 2 e 3, ecc.

[6] Diedi il facsimile dell'iscrizione nella *Röm. Quartalschr.*, 1891, tav. VI, 2.

sedusse talmente per la bella espressione del viso, che si decise a staccarlo, ma il tentativo fallì per la mancanza di precauzioni.[1] L'esempio del Boldetti fu imitato da posteriori eruditi, specialmente da S. d'Agincourt, che si guadagnò meriti molto dubbi relativamente all'arte cristiana antica. Egli dice espressamente di avere nella sua raccolta pitture provenienti dalle catacombe; ne pubblicò una con la seguente spiegazione: « Figura dipinta sopra un frammento di muro tratto dalla stessa catacomba (dei Santi Pietro e Marcellino), facente parte della mia raccolta ».[2] Ma l'indicazione del luogo non è giusta. Nella catacomba di Santa Domitilla io trovai il vuoto nel quale potevano perfettamente adattarsi i contorni del frammento (fig. 11): il quadro rappresenta Cristo che tocca col bastone la mummia di Lazzaro. Dalle tavv. 180 e 181, 2 può vedersi in quale stato di mutilazione vennero lasciati gli altri affreschi della cripta. Fu lo stesso d'Agincourt che staccò uno dei due cavalieri nella cripta dei fornai in Domitilla per pubblicarlo poi isolato siccome « frammento di una pittura ».[3] Insieme al d'Agincourt va ricordato un suo contemporaneo, certo avvocato Mariotti, che era in fama di molto dotto e possedeva un ricco museo, il quale conteneva pure affreschi cimiteriali. Poco tempo dopo esercitò disgraziatamente il suo ufficio nelle catacombe un « custode delle reliquie » senza cultura scientifica, chiamato Filippo Ludovici. Valentino Masci, morto da parecchi anni, e già capo dei fossori, che diresse a lungo gli scavi sotto il Ludovici, raccontava al de Rossi, di avere una volta trasportato in città un carro intiero di pitture tolte dalla catacomba sotto la vigna Massimo. Giunto a casa del custode il Masci osservò che a causa del lungo viaggio s'erano ridotte ad una massa informe di sfasciume!

Fig. 11.

Alcune delle pitture staccate nel secolo XVIII ed al principio del XIX ora si trovano nel Museo di Catania, altre poche nella Biblioteca Vaticana e nel Museo cristiano lateranense; tutte furono ridipinte senza criterio e così perderono affatto il loro valore. Si può quindi dolorosamente conchiudere che gli affreschi tolti dalle catacombe dall'epoca del Boldetti fino al Ludovici sono tutti perduti per la scienza; e che essi non fossero pochi, lo provano tutti i vuoti che vediamo, specialmente nelle catacombe dei Santi Callisto, Domitilla, Pietro e Marcellino.[4]

[1] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, p. 64.
[2] S. d'Agincourt, *Storia* VI, tav. IX, 7, p. 13.
[3] S. d'Agincourt, *Storia*, tav. VIII, 6, p. 12.
[4] Cfr. tavv. 1 ss.; 10; 27, 1; 39, 2; 54 ss., ecc.

La devastazione durò fino ai nostri giorni. Per la smania di ridurre Roma a città mondiale moderna, sorsero nuovi quartieri fuori delle porte della città, e in questi lavori parecchie gallerie furono tagliate dalle fondamenta delle case e demolite. Costruendo una villa per Vittorio Emanuele II, sulla via Salaria Nova, gli operai penetrarono nella vicina catacomba della vigna Massimo e danneggiarono, insieme a molti sepolcri intatti, una delle meglio conservate pitture[1] tramandateci dall'antichità.[2] È nota anche la distruzione, eseguita per decenni, secondo un piano prestabilito, della catacomba di Santa Ciriaca in seguito alla costruzione del cimitero civico. Il de Rossi riferisce di una cripta dipinta che fu demolita prima che se ne « potessero vedere e copiare » le pitture.[3] L'ultimo danneggiamento di affreschi cimiteriali fu commesso per mano di ladri, poco prima del 6 marzo 1901, nella catacomba di Pretestato. Un mese prima, sgombrato un arcosolio, non lungi dalla cappella di San Gennaro,[4] ebbi la fortuna di scoprire un'importante pittura di rara freschezza di colori. La notizia di questa inaspettata scoperta si divulgò rapidamente e sembra che giungesse agli orecchi di chi non doveva. Quando io volli fotografare l'affresco, ebbi la dolorosa sorpresa di constatare che la porta della catacomba era stata rotta violentemente e che della pittura da poco scoperta era stata tolta e rubata la parte più preziosa. Finora non si riuscì a sapere chi abbia commesso questo infame furto; l'autore certamente era un buon conoscitore della catacomba, poichè la cappella si trova proprio nella regione interna, ben lungi dall'ingresso.

Dopo quanto si è narrato, dobbiamo meravigliarci che nonostante le devastazioni subíte ci sia tuttavia pervenuto sì ricco tesoro di pitture. Che queste dal canto loro abbiano potuto resistere alle influenze dell'aria e dell'umidità si deve attribuire unicamente alla circostanza che esse sono affreschi; ogni altra specie di pittura avrebbe dovuto soccombere. Nelle catacombe di Domitilla troviamo un esempio interessante che conferma la giustezza di questa osservazione. Nella cripta di Ampliato decorata di pitture architettoniche, cadde la volta probabilmente in seguito alla scossa subíta allorchè, traforata la parete destra, il cubicolo fu mediante una corta galleria laterale congiunto alla vicina regione. Questo avvenne non prima del secolo IV, poichè in un sepolcro di questa galleria è graffito il monogramma costantiniano di Cristo. Allora il cubicolo di Ampliato fu alzato e il soffitto insieme alla superficie aumentata delle pareti fu coperto con due strati di stucco, dipinto con viticci e tralci. Anche la decorazione primitiva delle pareti dovea essere sostituita da un'altra: a tale scopo sulle pareti fu data una mano di calce diluita, che costituì il fondo per le nuove pitture; ma risultò affatto insufficiente, poichè i colori soltanto leggermente aderirono ad un fondo sì meschino e furono tanto disciolti dall'umidità, che dopo il ritrovamento del cubicolo,

[1] Il de Rossi protestò contro questo vandalismo nel suo *Bullett.*, 1873, p. 14.

[2] Tav. 174, 1.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1876, p. 25. È da lamentarsi inoltre che i resti delle pitture « che rimontano al V o VI secolo » veduti dal de Rossi nella cappella dei Santi Abbondio ed Ireneo (*ibid.*, 1864, p. 43) non siano stati copiati prima che venissero distrutti, essendo pochissimi gli affreschi di quel tempo.

[4] Tav. 49.

allorchè se ne lavarono le pareti, sparirono del tutto, ad eccezione di alcune linee nere degli scompartimenti, e ricomparvero gli affreschi primitivi.

Finalmente tutti sanno quanto disastroso sia per gli affreschi il semplice sterro delle cripte dipinte, le quali finchè furono ricolme restarono protette dall'aria. Pitture di volte disegnate, benchè con errori, dal copista del Bosio furono da me rinvenute in tale stato, che le rendeva quasi irriconoscibili; quindi mi fu necessario di lavarle con acido diluito affine di poterne solo decifrare il soggetto.[1] Accenno anche alla cappella dei sacramenti, le cui pitture hanno molto perduto della loro freschezza nei pochi decenni trascorsi dalla loro scoperta:[2] alcune, come per es. il miracolo della sorgente

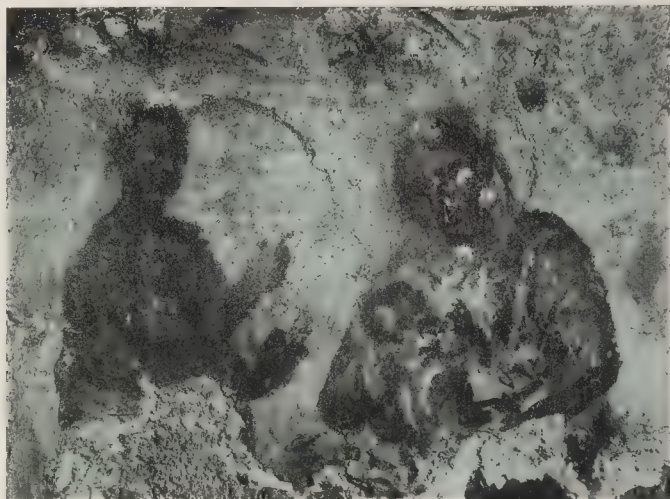



Fig. 12.

in A 3 e la navicella nella tempesta in A 2, oggi sono già molto sbiadite. È peggiorata pure in modo rilevante la condizione dell'affresco della Madonna colla stella in Santa Priscilla. Si confronti soltanto la fotografia riprodotta nella fig. 12 e *non ritoccata affatto,* con l'originale: la stella che qui appare sì chiara, ora nell'originale è tanto svanita, che appena coll'aiuto delle copie è dato riconoscere le lievi tracce dei colori: e con tutto ciò la fotografia risale a soli dieci anni fa! Del resto lo stucco di questo affresco ha una compattezza assai minore di quella che comunemente si verifica in simili casi.

Non esiste un mezzo difensivo contro il lento, ma certo processo di distruzione delle pitture cimiteriali, ed è molto dubbio se in seguito si potrà trovare. A questa rovina si può riparare efficacemente soltanto coll'eseguire copie fedeli delle pitture,

[1] Tavv. 71, 2 e 158, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, 336.

e di quelle importanti, se è possibile, in grandezza dell'originale. È questo un dovere che incombe alla scienza dell'archeologia cristiana verso i posteri. Ma come fino ad ora fu esso adempiuto? Il capitolo che segue risponderà a questa domanda, trattandosi in esso del modo col quale le pitture delle catacombe furono pubblicate dal loro ritrovamento nel secolo XVI fino ai nostri giorni.

CAPITOLO DUODECIMO.

La riproduzione delle pitture cimiteriali.

Le pitture delle catacombe sono le manifestazioni più antiche della dottrina e dell'arte cristiana *rimaste completamente immutate*. La loro grande importanza, in ispecie dal lato dogmatico, ci spiega il fatto che esse, fra i monumenti venuti alla luce dalle necropoli, fin dal principio destarono più di tutti l'interesse degli uomini colti. In particolare si ebbe per tempo cura che, mediante la pubblicazione di *copie*, fossero rese note al mondo scientifico. Questa idea sorse per primo nel domenicano Alfonso Ciacconio, che subito dopo la scoperta delle catacombe avvenuta nel 1578, scese nelle cripte sotterranee, però più per ammirarle con animo riverente che per investigarle. Fece inoltre copiare le pitture da cinque disegnatori. Avendo io in altro luogo tentato di dare apprezzamenti particolareggiati di queste «copie»,[1] ora mi limito al puro necessario. In esse va lodata quasi unicamente la buona volontà del Ciacconio, poichè hanno un valore affatto minimo essendo più o meno *libere* produzioni dei disegnatori, alle quali diedero occasione gli affreschi cimiteriali. Quindi possono dirsi copie soltanto nel senso più largo della parola. Solo ammettendo che il Ciacconio avesse una cognizione molto insufficiente degli originali, si comprende il coraggio che egli ebbe di ritenerle fedeli riproduzioni e di munirle di glosse marginali esplicative. Per fortuna non scrisse l'opera ideata sulle catacombe e non pubblicò quelle copie.[2]

Il capriccio illimitato dei cinque disegnatori del Ciacconio indusse il fiammingo Filippo de Winghe, amico del dotto domenicano, a copiare novamente le predette pitture. Le sue copie erano più fedeli, ma, per la sua immatura morte, rimasero facilmente dimenticate e andarono perdute. Noi le conosciamo soltanto da disegni di seconda mano, i quali però provengono niente meno che dal Bosio, il «Colombo delle Catacombe».[3] Il Bosio aveva ottime disposizioni pel copiare. I suoi disegni tradiscono sopratutto lo sforzo fatto per ottenere la maggiore fedeltà, e perciò si distinguono essenzialmente da quelli del Ciacconio. Evidentemente essi appartengono agli inizi dei suoi studi archeologici, poichè questi in seguito assunsero tale estensione, che dovette lasciare ad altri l'incarico di copiare le pitture cimiteriali.

[1] Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, p. 4 ss.

[2] Le copie furono con grande cura ricopiate per la Biblioteca Ambrosiana e formano due codici: F. 228 e F. 229.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, p. 12 ss.

Il Bosio nella *Roma Sotterranea* non parla quasi per niente dei suoi copisti, e perciò assai a lungo regnò intorno ad essi grande oscurità. Messo su falsa strada da una osservazione del Mancini, contemporaneo del Bosio, il de Rossi ritenne per copista principale «Giovanni Angelo Santini Toccafondi Senese».[1] Nella mia opera intorno alle *antiche copie* potei dimostrare che la maggior parte delle medesime proviene da un altro disegnatore (allora a me ignoto): il suo nome Sante Avanzini si rivelò più tardi, quando cioè furono sterrate alcune cripte ai Santi Pietro e Marcellino.[2] Rimaneva così da fissare soltanto il nome del « pittore et intagliatore » ricordato dal Bosio quando descrive una visita al cimitero di Ponziano. Sotto una tavola della *Roma Sotterranea* a p. 29 leggiamo « Seb. Ful. delineavit et sculpt. »: io completai questo nome così: «Sebastianus Fulgentii (?)», avendo rinvenuto questo nome in Santa Domitilla. Invece il suo vero nome è Fulcaro; lo trovai nell'aprile del 1899 in un cubicolo che proprio allora era stato sterrato nel primo piano dell'accennata catacomba di Domitilla.[3] Ivi il Fulcaro scrisse il suo nome insieme al Bosio col quale visitava quel cimitero. Come risulta dallo stato delle anime della parrocchia di San Lorenzo in Lucina, egli non si chiamava Sebastiano, ma Francesco ed apparteneva alla famiglia del Bosio, che lo prese con un salario fisso.[4] Sebastiano era fratello di Francesco e assai probabilmente lavorò soltanto pel Severano, editore della *Roma Sotterranea* del Bosio, non pel Bosio stesso.

Quindi il Bosio impiegò tre disegnatori: il romano Giovanni Angelo Toccafondo, il senese Sante Avanzini[5] ed il « pittore et intagliatore » Francesco Fulcaro di ignota provenienza.[6] I due primi molto spesso «eternarono» se stessi nelle catacombe scrivendovi il loro nome col carbone. L'Avanzini di regola aggiunse al suo nome la condizione e patria «pittore senese», il Toccafondo spesso il superbo appellativo di «romano». Il primo inoltre non trascurò, all'occasione, di far brillare nelle cripte sotterranee la sua propria abilità: così, per es., nella parete del cubiculum III ai Santi Pietro e Marcellino disegnò, per patriottismo locale, Santa Caterina da Siena[7] e nella volta dell'arcosolio del cubicolo 52 nella stessa catacomba una testa alata di angelo fra due busti virili.[8]

La maggior parte delle copie pubblicate nella *Roma sotterranea* del Bosio sono dell'Avanzini e del Toccafondo; il Fulcaro fu adibito come incisore in rame e pare abbia riprodotto unicamente le pitture della catacomba di Ponziano, nonchè quella del soffitto del « cubicolo dei Santi » nel coemeterium ad duas lauros. Essendo toccata a lui la preparazione dei rami, come difatti egli fece per la maggior parte, e ciò

[1] Wilpert, loc. cit, p. VIII.

[2] Wilpert, *Zur Geschichte der alten Kopien* nella *Röm. Quartalschr.*, 1891, p. 284 ss.

[3] Wilpert, *Le pitture recentemente scoperte nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino* nel *Bullett.*, 1900, p. 85.

[4] Antonio Valeri, *Cenni biografici di Antonio Bosio*, p. 39.

[5] Il Mancini ricordato qui sopra fuse in una sola persona i due copisti.

[6] Francesco Fulcaro si sottoscrisse tre volte nella *Roma sotterranea* (p. 69, 73 e 77), ma con lettere sì piccole ed in un modo così coperto, che questo dettaglio mi sfuggì. Cfr. Valeri, *Cenni biografici di A. Bosio*, p. 40, nota 1.

[7] Tav. 59, 1.

[8] Wilpert, *Zur Geschichte der alten Kopien* nella *Röm. Quartalschr.*, 1891, tav. VI, 1.

non tanto per le pitture, ma anche pei numerosi sarcofagi, così a lui spetta la parte del leone per quanto riguarda l'elemento artistico della *Roma sotterranea.*

Ma quale valore hanno queste copie degli affreschi cimiteriali? Il Toccafondo non era nè disegnatore, nè copista; alla sua inettitudine congiunse sconfinato capriccio; « a piacimento adattò barbe, accorciò od allungò abiti, attribuì vestiti a figure nude e ne spogliò di quelle che ne avevano; a piacimento mutò la successione delle scene, tralasciò intieri gruppi o parti importanti dei medesimi e ne introdusse di nuove, per cui andò perduta ogni somiglianza della copia con l'originale ».[1] Nel disegno della rappresentazione dell' Epifania, ancor oggi ben conservata, e che da lui fu trasformata in una scena di martirio,[2] può tanto meno scagionarsi del sospetto che abbia voluto ingannare, in quanto che egli ci si presenta di carattere molto equivoco nella sua vita privata. Perciò il Bosio lo licenziò dal suo servizio e lo sostituì con l'Avanzini. Questo dovè avvenire al più tardi nel 1600, giacchè allora costui copiava nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, come prova la sua firma.[3]

L'Avanzini non solo era un disegnatore migliore, ma ben'anco più coscienzioso; io trovo che soltanto assai di rado egli di proposito sbagliò così sostanzialmente, come avvenne, per esempio, nella rappresentazione dell' Epifania riprodotta a tav. 101, ove ai due magi contenuti nell'originale, di proprio capriccio ne aggiunse un terzo. Di regola aveva coscienza del suo dovere di *copiare* quadri, e cercò disimpegnarlo con tutte le forze. Anche le sue copie offrono veramente errori in gran numero; la colpa per lo più non è sua, ma delle condizioni esteriori: o il suo occhio subiva l'influenza di copie già esistenti, oppure gli affreschi originali erano coperti da macchie e perciò difficilmente riconoscibili. Invece di ripulire tali immagini, egli le ricopiava quali credeva di vederle, e si serviva a tale uopo, purtroppo non a vantaggio della produzione, delle cognizioni acquistate sui monumenti cristiani antichi, specialmente sulle sculture dei sarcofagi. In questa guisa egli una volta trasformò un soldato con la spada sguainata ed un'altra volta Cristo fra i due simboli eucaristici, nel sacrifizio di Abramo,[4] Giobbe, nella scena della moltiplicazione dei pani,[5] la profezia di Balaam, nella consegna a Mosè delle tavole della legge,[6] la quale scena comparisce per la prima volta nella scultura dei sarcofagi. Quando in simili casi lavorava anche la fantasia, egli produceva delle creazioni affatto aliene dal simbolismo cimiteriale, quale, per esempio, il preteso agnello eucaristico e il capo di Medusa.[7]

Tali sono le copie pubblicate nella *Roma sotterranea* del Bosio. Naturalmente

[1] Wilpert, *Alte Kopien*, p. 48.

[2] Wilpert, loc. cit., tav. XXII.

[3] Tav. 59, 1. Il Valeri, biografo del Bosio, mi comunicò che secondo il *Libro delle anime* (f. 16) *di Santa Maria e Gregorio in Vallicella* (Arch. Gori, IV, 22) Sante Avanzini nel 1616 aveva 36 anni. Poichè la sua firma più antica è del 1600, ne viene che egli cominciò a copiare appena ventenne. L'ultima sua firma è del 1632 nella catacomba di Santa Domitilla ed è insieme a quella di Ottavio Pico, al quale dopo la morte del Bosio toccò il cómpito di confrontare con gli originali le copie destinate alla *Roma sotterranea*.

[4] Tavv. 145, 1 e 166, 1.

[5] Tav. 71, 2.

[6] Tavv. 158, 2; 159, 3 e 165.

[7] Cfr. il mio *Alte Kopien*, tav. XXIV, 5 e 6; XXVI, 2 e 2ª.

il nostro giudizio su di esse non può essere favorevole: il merito delle copie dell'Avanzini sta nel farci conoscere il *contenuto* di una gran parte delle pitture originali perdute e nel lasciarcelo per lo più indovinare quando sono errate. Dico per lo più, poichè negli esempi or ora addotti del soldato, di Cristo, del paziente Giobbe e del profeta Balaam, le copie sono in apparenza sì corrette, da essere impossibile sospettare un errore, e un errore così grande. Sbagli fatali commise in particolare l'Avanzini nel copiare lo sbarco del grano ed il fornaio nella cripta omonima (p. 227), una guarigione del paralitico (p. 343), un Giona che riposa (p. 347), tre banchetti funerari (pp. 349, 355 e 395), un Noè (p. 467) ed i tre fanciulli nudi fra le fiamme (p. 495). Date tali circostanze, si comprende come il Lefort descriva dietro propria ispezione le pitture di un arcosolio nella catacomba ad duas lauros, e più tardi, basandosi sulla copia dell'Avanzini, le dia per « perdute ».[1] Infine, delle copie del Toccafondo *molte sono del tutto senza valore,* riproducendo completamente alterato l'originale. Nessuno, per esempio, nel disegno pubblicato in una mia precedente opera[2] riconoscerebbe la composizione della nostra tav. 92, 2 ed ancor meno nella fig. 13 si sospetterebbe l'affresco che un certo Gennaro fece dipingere sul sepolcro della moglie.[3] Non deve quindi recare meraviglia, se il Garrucci, senza saperlo, pubblicò due copie di quest'ultima pittura, una trasformata secondo il Toccafondo ed una migliore su disegno proprio.[4]

Fig. 13.

Essendo sì limitato il valore di queste copie, bisogna ridurre alla misura minima anche l'uso che ne deve fare il dotto. Per quanto concerne le questioni dei particolari e lo studio del vestiario o l'iconografia dei singoli personaggi, e specialmente la cronologia, esse sono un *noli me tangere,* poichè ogni copista aveva la sua maniera di disegnare e l'applicava a tutte le pitture, qualunque fosse l'epoca alla quale appartenessero. Disgraziatamente queste copie goderono per secoli fede assoluta e trovarono la più larga diffusione, specialmente per mezzo della versione latina della *Roma sotterranea,* curata dall'oratoriano Aringhi. Più tardi furono di nuovo interamente riprodotte dal Bottari e di recente dal Garrucci, mentre alcune di loro passarono in quasi tutte le maggiori opere archeologiche, anche recentissime.[5] Il buon seme così mescolato con la ziz-

[1] Lefort, *Études sur les monuments primitifs,* p. 69, n. 84 e p. 104, n. XVIII.

[2] *Alte Kopien,* tav. XXIII, 1.

[3] Tav. 116, 2.

[4] Garrucci, *Storia,* II, tav. 34, 1; 36, 2.

[5] Nonostante la grandissima infedeltà delle copie antiche, un'intiera schiera di archeologi (per lo più principianti) specialmente in Germania, non seppe trattenersi dal farne larghissimo uso nelle sue dissertazioni e articoli su speciali soggetti dell'arte cristiana antica, introducendo così inconsciamente degli errori, fra i quali anche dei grossolani, in monografie, che del resto sono diligenti. Si noti pure che tali errori sono in opposizione comica col tono autoritario e cattedratico di alcuni fra questi scritti, che, suscitando l'ilarità negli esperti, inganna il critico di mestiere.

zania non poteva naturalmente dare buona raccolta; il simbolismo sopra tutto ne risentì danno. Non intendo però fare un rimprovero al Bosio; se egli stesso avesse pubblicato l'opera sua, parecchie delle sue tavole sarebbero state del tutto diverse. Noi, per esempio, possediamo due diverse copie di un medesimo affresco della catacomba di Domitilla, una pessima del Toccafondo ed una relativamente buona dell'Avanzini.[1] Il Bosio fece fare quest'ultima dopo dell'essersi persuaso dell'inservibilità della prima, e tuttavia, invece di essa, fu pubblicata una copia aggiustata dall'incisore Fulcaro su disegno del Toccafondo.[2] Questo fenomeno singolare trova la spiegazione nelle parole del Severano, che doveva preparare per la stampa l'opera del Bosio. Egli nella lettera a fra Carlo Aldobrandini[3] espressamente dice che « ha aggiunto nel secondo e terzo libro alcune tavole o figure mancanti che l'autore (Bosio) cita ». Qui, come in altri casi, la colpa non è dell'autore della *Roma sotterranea,* ma di coloro che ne curarono l'edizione. In realtà le aggiunte poste fra parentesi quadre mostrano che essi non erano affatto idonei all'altezza del cómpito assunto.

Non merita seria considerazione quanto dopo il Bosio fino al de Rossi fu compiuto in fatto di riproduzione delle pitture cimiteriali. Le copie del Boldetti e del suo inseparabile compagno Marangoni quasi sempre rasentano la caricatura, mentre quelle pubblicate « per la prima volta dal d'Agincourt nel VI volume della sua *Storia della decadenza dell' arte,* salvo poche eccezioni, sono un indegno plagio.[4] Quanto poi all'opera di lusso del Perret (*Les catacombes de Rome*) va notato come egli nella preparazione delle copie di pitture cimiteriali si lasciò guidare dall'unico scopo di ottenere un effetto artistico.

Il Perret era architetto, non archeologo: volle fare un'opera con tavole brillanti, e questo in verità gli riuscì in alto grado, ma i suoi tre primi volumi, dedicati alla pittura delle catacombe, hanno solo il merito tipografico. Noi rileviamo fortemente questo fatto perchè alcuni collaboratori del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* edito da Daremberg e Saglio, senza la minima esitazione si appellano alle figure del Perret.

Il de Rossi mise per nuove vie lo studio dell'archeologia cristiana, e la rese quello che essa è ora, cioè una scienza. A lui dobbiamo anche delle copie che, dopo tante delusioni, erano finalmente adatte a dare un'idea delle sembianze degli originali. Allorchè quindi venne alla luce il suo capolavoro, la *Roma sotterranea,* in tre volumi, fu finalmente possibile iniziare lo studio serio della pittura cristiana antica; allora si ebbero copie di affreschi del II, III e IV secolo ed anche di epoca posteriore. Su queste copie si potè seguire lo svolgimento preso dalla pittura fino al secolo V; poichè in esse è conservato il carattere degli originali, e fu possibile quanto fino allora era interdetto, cioè arrischiare giudizi sul merito artistico e sull'antichità di quelle prime

[1] *Alte Kopien,* tav. XXIII, 1; XXV, 1.

[2] Bosio, *R. S.,* p. 271; Garrucci, *Storia,* II, tav. 34, 3.

[3] La lettera del Severano è premessa alla *Roma sotterranea.*

[4] Wilpert, *Alte Kopien,* p. 10 ss. Cfr. del medesimo *Kritik einiger « unedirten » Katakombengemälde S. d'Agincourts* nella *Röm. Quartalschrift,* 1890, p. 331-339.

creazioni dei pittori cristiani. Però non a tutte le tavole che accompagnano le opere immortali del maestro spetta la lode di riproduzione *fedele:* fra esse ve n'ha di quelle che hanno assai poco valore. Nella mia opera sulle *Pitture delle cappelle dei sacramenti* ebbi occasione di far notare una serie di errori riscontrati in alcune tavole: altri ne potei correggere in pubblicazioni precedenti: se finalmente, per addurre un esempio parlante, si confronta la tav. VI delle sue *Immagini scelte,* ove è riprodotta la celebre Madonna del coemeterium maius, coll'originale o colle nostre tavv. 207 ss., si vedrà che il copista, prescindendo affatto da alterazioni del disegno, non ha indovinato neppur uno dei colori della pittura originale. Il valore disuguale delle copie del de Rossi si spiega col fatto che egli teneva *parecchi* copisti e fra essi anche di quelli che erano abili artisti, ma di capacità molto mediocre pel copiare. Il primo per merito fu il pittore Gregorio Mariani, le copie del quale per lo più emergono per grande scrupolosità: alcune, pel tempo nel quale vennero eseguite, possono stimarsi veri capolavori di riproduzione. Le inesattezze ed errori commessi dal Mariani e dagli altri copisti del de Rossi sono comunemente dovuti alla cattiva conservazione delle pitture originali. Per evitare ogni sbaglio anche in tali casi, il copista, oltrechè essere abile pittore e disegnatore, avrebbe dovuto possedere la necessaria scienza archeologica: [1] requisito che, nel campo della archeologia cristiana, fino ad ora s'è riscontrato di rado.

Era inevitabile che dopo i grandi progressi fatti dalla *fotografia,* anch'essa fosse adibita a vantaggio della *Roma sotterranea,* poichè per quanto un disegnatore o pittore riproduca bene un affresco, non può tuttavia raggiungere la fedeltà di una riproduzione fotografica. Il primo che eseguisse fotografie nelle catacombe fu l'inglese Parker. Munite di brevi e inesatte indicazioni, le sue fotografie furono messe in commercio, ma le negative, comprate da un antiquario, andarono preda delle fiamme nell'incendio del palazzo Caffarelli in via Condotti. Teofilo Roller, pastore protestante francese, accolse nella sua opera *Les catacombes de Rome* un gran numero di fotografie del Parker, rendendole così più accessibili al pubblico. La maggior parte di esse appariscono come primi tentativi; solo poche soddisfano alle esigenze che giustamente si possono richiedere da una fotografia; parecchie sono magri lavori, affrettati e di assai poco valore. Inoltre non deve credersi che le fotografie del Parker andassero esenti da ritocchi; molte anzi furono ritoccate senza criterio, rinforzando a capriccio alcuni contorni o facendo risaltare le figure mediante la soppressione del fondo scuro. È infelice in modo particolare il ritocco dell'affresco nella cappella dei sacramenti A 3, che rappresenta la mensa-altare con Cristo e l'orante: [2] la composizione, che anche nell'originale è scadente e molto affrettata, presso il Roller [3] diventa proprio ripugnante.

[1] H. F. Giuseppe Liell, già membro del campo santo tedesco di Roma, fece alcune copie della *Madonna* e le pubblicò nella sua opera *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin auf den Kunstdenkmälern der Katakomben.* Inoltre disegnò pel *Bullettino* del de Rossi (1882, tav. III-VI) quattro rappresentazioni del *banchetto celeste.* Sul valore di queste copie cfr. *Röm. Quartalschr.*, 1900, p. 313, nota 1.

[2] Tav. 41, 1.

[3] Roller, *Les catacombes de Rome*, I, tav. 25, p. 139.

Ciononostante dobbiamo essere riconoscenti al Parker per la sua fatica, tanto più che una delle pitture fotografate fu poi mutilata e un'altra distrutta totalmente.

Ma perchè l'applicazione della fotografia nelle catacombe apporti reale utilità alla indagine scientifica, occorre superare molte difficoltà. Per l'oscurità completa che regna in quei sotterranei è necessario ricorrere alla luce artificiale, ossia al magnesio, oppure alla luce elettrica. Quest'ultima per la grande spesa che porta con sè, finora fu naturalmente esclusa; di più gli acidi, come si crede, esercitano influenza dannosa sui colori. Anche il magnesio ha i suoi inconvenienti, cioè il gran fumo che produce: quindi con esso possono eseguirsi di seguito buone fotografie in quei soli ambienti ove il fumo si dissipa rapidamente. Ma questo avviene assai di rado nelle catacombe; anzi talvolta, a causa della piccolezza dei cubicoli e dell'ostruzione dei lucernari, indispensabili alla circolazione dell'aria, il fumo, non potendo dileguarsi, offusca la luce artificiale, rendendo difficilissima la riuscita di fotografie servibili a scopo scientifico. Avviene anche sovente che manchi lo spazio indispensabile a disporre l'apparecchio in modo che abbracci tutta la pittura, come, per es., se questa si trova sulla parete di una galleria stretta o nella volta di un cubicolo basso. In tali casi, o la fotografia è affatto impossibile, o è necessario prenderla divisa in due, tre o più parti separate, riunendo poi il tutto. Se non si opera in tal modo si ottengono fotografie che deturpano l'originale: le figure risultano sformate, raccorciate o allargate, o sono troppo in iscorcio, o sembra che stiano per cadere. Finalmente, essendo un gran numero di affreschi sbiaditi, le fotografie riescono troppo deboli, e per conseguenza non sono tali da potersi pubblicare. Quindi l'apparecchio fotografico da sè solo per solito non basta; occorre anche chiamare in aiuto la mano del copista.

Non ostante tutte queste difficoltà io ho fatto largo uso della fotografia e me ne sono servito ovunque, in qualsiasi modo lo permettessero le circostanze. Se le fotografie riuscirono a contentarmi appieno, lo debbo alla rinomata ditta *Danesi* la quale mise a mia disposizione il suo migliore lavorante, il sig. Pompeo Sansaini; egli ad una grande abilità nel suo mestiere unisce una costituzione fisica appropriatissima: piccolo di statura può penetrare nei più angusti arcosoli e ivi disporre il suo apparecchio. E quantunque egli dovesse eseguire una non piccola parte del suo lavoro ginocchioni, supino o sdraiato a terra, non gli rincrebbe di ripetere la fotografia una ed anche più volte, se la prima o le successive lasciassero anche poco a desiderare.

Però la fotografia è soltanto il primo passo per la preparazione della copia; il secondo, che è senza paragone più importante, tocca al pittore, cioè al copista nel vero senso della parola. A tale scopo io feci riportare la fotografia su carta salata e poi dipingere nella catacomba dinanzi alla pittura originale, sotto la mia sorveglianza e direzione. Per questo lavoro in tutto il tempo della mia attività archeologica mi sono sempre servito di un solo pittore, il sig. Carlo Tabanelli. Questi, prima di entrare al mio servizio, aveva già eseguito alcuni lavori minori pel de Rossi, che testimoniavano della sua straordinaria attitudine al copiare. Occupandovisi sotto di me per lunghi anni, si è talmente perfezionato, che le copie fatte da lui nulla lasciano a desi-

derare quanto a fedeltà. Io ho sentito parecchie volte persone intelligenti che avevano occasione di vedere presso di me quelle copie, esclamare: « pare d'avere avanti agli occhi l'originale! » E così dall'unione dell'arte con la fotografia ho ottenuto le più fedeli riproduzioni delle pitture cimiteriali. Sopra questi *acquarelli* si eseguirono le tavole che pubblico nell'opera presente; esse furono ottenute mediante la *tricromia,* quindi con *mezzi meccanici:* per tal modo fu raggiunta completamente la fedeltà necessaria. Del resto questa maniera di riproduzione era l'unica possibile, dato il numero straordinario di tavole, il tempo ristretto fissato per la pubblicazione dell'opera, e i mezzi limitati di cui disponevo. Assunsero il lavoro di riproduzione i signori Camillo, [1] Cesare e Giulio Danesi e lo eseguirono con rara scrupolosità ed amore non ostante le gravi difficoltà che dovevansi superare, specialmente in principio: essi pertanto hanno diritto alla riconoscenza degli archeologi.

Qui termina il « primo » libro dedicato alle *ricerche generali.* Il « secondo » abbraccia la *parte speciale,* nella quale dobbiamo occuparci del *soggetto delle rappresentazioni.* Come esige la cronologia, noi trattiamo dapprima delle *composizioni sacre,* poi di quelle il cui soggetto è tolto dalla *vita quotidiana.* Poniamo in testa di tutte, le pitture *cristologiche* che sono fra le più antiche e che per la loro importanza superano tutte le altre.

[1] Il signor Camillo Danesi che aveva preso parte attivissima alla preparazione dell'opera, disgraziatamente non potè vederne la fine essendo morto il 21 febbraio 1900.

LIBRO SECONDO.

Contenuto delle pitture cimiteriali.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

Pitture cristologiche.

I.

Rappresentazioni di Gesù Cristo insieme alla Beata Vergine.

San Giovanni determina quale scopo del suo Vangelo la propagazione della *fede nella divinità di Cristo:* « questi (miracoli) sono scritti perchè crediate che Gesù è Cristo, figlio di Dio e perchè mediante la fede abbiate la vita nel suo nome » (20, 31). La glorificazione della divinità di Cristo fu il tema anche del più antico inno cristiano di cui ci dà notizia Plinio il giovane: i cristiani, così narra egli all'imperatore Traiano, solevano riunirsi in un giorno determinato (la domenica) prima del levare del sole, e recitare un inno a *Cristo siccome a un Dio:* « soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem ».[1] La divinità di Cristo formò sempre il dogma fondamentale, cui debbono subordinarsi tutte le altre verità di fede. Quindi all'apostolo Filippo fu sufficiente la confessione « io credo che Cristo è figlio di Dio » per conferire all'Etiope il desiderato battesimo.[2] Questo dogma fondamentale trovasi assai spesso dichiarato esplicitamente negli antichi epitafi. Ad un fanciullo decenne di nome Ermaisco, i parenti augurano la « vita in Dio e Signore Gesù Cristo »; ΖΗϹ ΕΝ ΘΕΩ ΚΥΡΕΙΩ ΧΡΙϹΤΩ; ΔΕΟΥϹ ΧΡΙϹΤΟΥϹ ΟΜΝΙΠΙΟΤΕ(Ν)Ϲ ϹΠΙΡΙΤΟΥΜ ΤΟΥ(ΟΥΜ) ΡΕΦΡΙΓΕΡΕ(Τ), « Cristo Dio onnipotente ristori l'anima tua » augura in un graffito un superstite alla sorella defunta Boni(fazia); in un terzo epitafio leggiamo come titolo IN D(eo) C(h)RISTO, « in Dio Cristo »,[3] un quarto dice del defunto che « credè in Gesù Cristo e perciò vive nel Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo »: *Ju*CVNDIANVS... *credidit in* C(*h*)RISTVM IESV*M vivit* (?) *in patr*E ET FILIO ET ISP*iritu Sancto.*[4] Il termine *servus,* δοῦλος, sì disprezzato dai pagani, unito al *nome di Cristo* è un titolo onorifico, che con orgoglio si dà a

[1] *Ep.*, 96, 30.

[2] *Atti degli Apost.*, 8, 37.

[3] *Mus. Lateran.*, pil. VIII, 6 e 3. Cfr. Boldetti, *Cimiteri*, p. 340: OLIMPIODORE VIVAS IN | DE. | ☧; Mariano Armellini, *Cimitero di Sant'Agnese*, p. 259; BALENTINE VI | VAS IN DEO | ☧; De Rossi, *Bullett. crist.*, 1881, pag. 65: ΠΡΙΜΑ ΜΕΤΑ ΙΔΙΑϹ. | ΘΥΓΑΤΡΟϹ. ΚΟΙΜΩΜΕΝΟΙ ΕΝ θε | Ω ΚΥΡΙΩ χριστῶ.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1881, p. 66.

defunti nelle lapidi sepolcrali. Molte altre iscrizioni ricordano almeno il solo nome di Cristo, sia in tutte lettere, sia in forma di monogramma; una ancora inedita assicura che la defunta «vive nel nome di Cristo»: LVCIA VIVIS IN NOMINE C(*h*)RISTI.[1] Più importanti, perchè più antiche degli epitafi ricordati in principio, la maggior parte dei quali è del IV secolo, sono le iscrizioni col *pesce* o con la parola equivalente ΙΧΘΥϹ, che sciolta nelle sue singole lettere, come è noto, dà le iniziali del CREDO più bello e conciso: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, «Gesù Cristo figlio di Dio salvatore».[2] Cristo nell'epitafio di Autun è detto «luce dei defunti», ΦΩϹ ΤΩ ΘΑΝΟΝΤΩΝ; egli è la speranza comune, ἡ κοινὴ ἐλπὶς ἡμῶν, come lo appella Ignazio d'Antiochia discepolo degli Apostoli.[3] A questo si riferisce l'antica formula epigrafica SPES IN CHRISTO, SPES IN DEO CHRISTO,[4] equivalente nel concetto al *gruppo simbolico del pesce con l'àncora.*[5]

La pittura cimiteriale non la cede agli epitafi quanto all'accentuare la fede in Cristo. Fin dal suo primo apparire, quindi anche nel primo secolo, essa fa rivolgere l'occhio dello spettatore sul Figlio di Dio, e nell'ulteriore suo svolgimento, Cristo rimane *l'oggetto principale* delle sue creazioni. Noi lo vediamo bambino in grembo alla madre, per lo più nell'adorazione dei magi, e tre volte in rappresentazioni di profezie; come adulto, egli apparisce una volta nella scena della coronazione di spine, quattro con la Samaritana al pozzo di Giacobbe, spesso come giudice e maestro, frequentissimamente poi come operatore di miracoli e sotto la figura del Buon Pastore; finalmente dal IV secolo in poi compaiono anche busti ed altre isolate rappresentazioni di lui. Conforme al nostro programma di riunire in determinati gruppi gli affreschi a seconda del loro soggetto, togliamo da questo capitolo, per trattarne a suo luogo in modo particolareggiato, le scene delle risurrezioni di morti, del miracolo di Cana, della moltiplicazione dei pani e del giudizio, come pure le rappresentazioni del Buon Pastore. Al contrario non giudicai di segregare le pitture cristologiche da quelle della Madonna, perchè Maria — eccettuata l'Annunciazione — è sempre rappresentata insieme al suo divin Figlio.

§ 54. Il vaticinio di Isaia.

La pittura ripose specialmente la sua missione principale nel far risaltare la *incarnazione del Figlio di Dio*. Isaia predisse la *nascita dalla Vergine* (7, 4): «ecco, la vergine concepirà e partorirà un figlio, ed il suo nome sarà Emmanuel». Il medesimo

[1] Essa è dipinta in nero in una cripta dietro la basilica di Santa Petronilla ed è del III secolo. La frase allude al passo del Vangelo di San Giovanni sopra citato.

[2] Cfr. Optat., *De schism. Donat.*, 3, 2, Migne 11, 991: Cuius piscis nomen secundum appellationem graecam, in uno nomine per singulas litteras turbam sanctorum nominum continet, ΙΧΘΥϹ quod est Latinum: Jesus Christus Dei Filius Salvator.

[3] *Ep. ad Philadelph.*, 11. 2, ed. Funk 232. Altri passi nella mia *Fractio*, p. 84.

[4] Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie*, p. 81 e *Fractio*, p. 84.

[5] Pubblicai il più interessante monumento, che rappresenta questo gruppo, nel *N. Bullettino*, 1902, tav. VI, 3, p. 10.

profeta glorifica la *luce* che sorgerà sopra Gerusalemme alla nascita dell'Emanuele e nella quale procederanno i re (60, 1-6). Queste profezie inspirarono la celebre pittura nella catacomba di Santa Priscilla, la cui copia, dopo la pubblicazione fattane dal de Rossi,[1] passò in tutte le maggiori opere archeologiche.[2] Ciò non ostante, abbiamo stimato necessario di dedicare due tavole colorate all'affresco, vista la sua grande importanza: la tav. 22 offre solo il gruppo, mentre dalla tav. 21, 1 può vedersi quale posizione occupi sul sepolcro. Questo particolare va tenuto in ispeciale considerazione perchè parecchi anni fà un erudito tedesco asserì erroneamente che il quadro è dipinto « nell'estremo margine della parete d'ingresso, quindi in una posizione affatto secondaria »,[3] errore che per interessi non scientifici fu frequentemente ripetuto e sfruttato fino ai dì nostri. La pittura non si trova in « un cubicolo, ma in una galleria di arenaria e precisamente sopra un semplice loculo ornato di sole tre immagini diverse, in cui non può parlarsi di « posto secondario ». Ci è pervenuta molto danneggiata, poichè gran parte dello stucco fino ab antico s'è staccata dal tufo. In tale stato la scoperse e copiò il Bosio.[4] Tuttavia il gruppo può dirsi completo, in quanto che non vi manca alcuna figura. La Vergine, vestita di stola e di un corto velo, siede, come sprofondata in meditazione, su d'una sedia senza spalliera ed ha il capo leggermente inclinato in avanti e alquanto da un lato. Essa con ambe le mani tiene sul grembo il bambino Gesù nudo, ma non lo allatta, come fu detto erroneamente dal de Rossi e da altri.[5] Il Bambino ha il capo rivolto in addietro, come se fosse stato chiamato da qualcuno. A sinistra sta in piedi il profeta Isaia, imberbe e vestito del solo pallio, φιλοσόφῳ σχήματι, e dei sandali, che mancano in tutte le copie pubblicate.[6] Nella sinistra tiene il rotolo delle sacre scritture, con la destra sollevata fa il gesto di *indicare*. Quindi, come si osservò a p. 52, l'artista lo concepì nel momento in cui egli pronunzia la profezia: « ecco la vergine concepirà », ecc. Sul capo della Madre di Dio brilla una *stella* ad otto raggi, della quale ora veggonsi tracce sì deboli, che un occhio non esercitato la può riconoscere solo a stento. Essendo dipinta in ocra gialla, la fotografia l'ha riprodotta in modo chiarissimo, quasi nero. Ne è prova la fig. 12 a p. 159 fatta su di una fotografia presa dieci anni fa. La stella significa la *luce* predetta da Isaia: essa è il simbolo di Cristo, vera luce, che è venuto al mondo per illuminare il genere umano.[7] Quindi in due affreschi, di cui parleremo sotto, ha la forma del monogramma di Cristo.

[1] *Immagini scelte della Beata Vergine Maria, tratte dalle catacombe di Roma*, tav. I e IV. Citiamo quest'opera semplicemente così: *Immagini*.

[2] Ne diede una copia indipendente il Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben*, tav. V.

[3] Vedi Schultze, *Katakomben*, p. 151.

[4] Cfr. Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XXVII.

[5] Già il Liell (loc. cit., p. 317, 9) notò questo sbaglio.

[6] L'opinione di coloro che ritengono questa figura per San Giuseppe è in opposizione con una legge elementare in arte, per la quale i singoli personaggi erano rappresentati nell'abito loro conveniente. Se l'artista avesse voluto figurare il padre putativo di Gesù, egli avrebbe dipinto un uomo vestito d'exomis, il camiciotto degli operai. Lo Springer (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 4ª ed., p. 5) non ha commesso quest'errore: per lui la figura è « probabilmente il profeta Isaia, che accenna alla nuova luce d'Israele ».

[7] Luc., 2, 29 ss.

Per ragione della stella, alcuni hanno voluto vedere nella figura che accenna, il profeta *Balaam*, il quale predice il «sorgere della stella da Giacobbe» (*Num.* 24, 17), ma mi pare a torto, poichè se è vero che Isaia non usa la parola «stella», egli parla tuttavia della pienezza della *luce* sorta alla nascita del Messia, e poi la stella come simbolo di Cristo appare anche negli affreschi dei Magi, che nulla hanno a vedere con la profezia di Balaam. Ma ciò che in questo caso dà il colpo di grazia è la circostanza che il pittore evidentemente ha collocato il rilievo principale verso il gruppo della Madonna col fanciullo, quindi nella effettuazione del vaticinio di Isaia. Non va trascurato che San Giustino Martire[1] confuse la profezia di Balaam con quella di Isaia (11, 1), al quale le attribuisce ambedue: « Ed Isaia... vaticina le medesime cose con altre parole così: una stella sorge da Giacobbe ed un fiore dalla radice di Jesse... Di fatto nacque una lucida stella e sorse un fiore dalla radice di Jesse, cioè Cristo, poichè concepito per virtù di Dio, è nato dalla vergine, seme di Giacobbe, ecc. ». Questo errore dimostra come a quel tempo stesse in prima linea la figura di Isaia.

Più sopra richiamammo l'attenzione sui grandi pregi artistici della immagine. Anche lo Springer[2] senza riserva ne riconosce l'alto valore: le dà il predicato di « celebre » e la ritiene per « la più antica e bella rappresentazione della Madonna rimastaci dell'epoca cristiana antica ».

Anche il resto della decorazione del sepolcro è in varie parti guasto. Nella volta immediatamente sopra il sepolcro, vi erano due immagini del Buon Pastore,[3] delle quali ne rimane una sola nella parete di tufo. A sinistra del loculo si vedono una donna ed un uomo nell'atto della preghiera; accanto a quest'ultimo trovansi alcuni residui informi di colore, nei quali il Bosio, allorchè la pittura era ancora meno danneggiata, potè riconoscere un fanciullo:[4] questi pure era raffigurato come orante. Le tre figure rappresentano senza dubbio i membri defunti della famiglia, seppelliti nel loculo. Nel piccolo campo a destra di esso trovasi un uomo, ora molto sbiadito, che stende la mano nella direzione ove sono dipinti i tre oranti, facendo il segno di indicare. Egli, a quanto pare, non doveva soltanto riempire il piccolo campo, ma richiamare insieme l'attenzione dello spettatore sui tre oranti per rilevarne così in modo particolare l'importanza. Sotto il quadro della profezia finalmente si veggono tenuissime tracce di un busto femminile senza velo, che finora non fu osservato da alcuno.

Tutte queste rappresentazioni mostrano nell'esecuzione un gusto meno artistico ed una cura minore, che non il gruppo della Madonna col Bambino: gli oranti specialmente sono riusciti piuttosto male. Il vestiario è dappertutto l'antico, e il modo

[1] Apolog., I. 32.

[2] Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 4ª ed., p. 5. Allorchè Gregorio Mariani dipinse l'affresco per le *Immagini* del de Rossi, egli era occupato a copiare la decorazione delle due « tombe latine ». Senza conoscere l'età della pittura priscilliana, disse: « Chi ha dipinto questa, era molto superiore all'artista che ha dipinto nella tomba dei Pancrazi ». Il de Rossi mi narrò ripetutamente questo fatto e volle che lo scrivessi.

[3] Tav. 23, 1.

[4] Tav. 21, 2; cfr. il mio *Alte Kopien*, tav. XXVII.

con cui sono trattati i panneggiamenti, come pure i chiaroscuri fortemente marcati, ricordano alcuni affreschi della cappella greca e della cripta della passione in Pretestato. [1] Per questa ragione credo di dover assegnare queste pitture alla prima metà del II secolo.

Fino a poco tempo addietro, il quadro del vaticinio d'Isaia era completamente isolato. Solo nell'aprile del 1902 io ebbi la fortuna di scoprire alcuni frammenti di una ripetizione dello stesso soggetto nelle macerie di un arcosolio della catacomba di Domitilla: [2] quantunque siano meschini, pure da essi può ricostruirsi con ogni sicurezza l'intiero gruppo. La composizione occupava il campo della lunetta ed era rinchiusa da una cornice quadrangolare. Componevasi, come nella pittura in Santa Priscilla, del profeta e della Madonna col bambino Gesù seduta su d'una

Fig. 14.

sedia senza spalliera. Però, non ostante la somiglianza, essa si allontana in parecchi punti dall'affresco priscilliano. In primo luogo vi era differenza nell'abito, chè il Bambino non era nudo, ma vestito di tunica ornata del clavo, ed Isaia, invece del mantello dei filosofi aveva gli abiti delle figure dei Santi. Poi i personaggi erano disposti in ordine inverso: la Madonna col bambino trovavasi a sinistra e il profeta a destra. La posizione di quest'ultimo è fissata in modo preciso dal bordo rosso, che sta dietro a lui. Essendo esso vicinissimo, noi non possiamo collocare la Madonna troppo a sinistra. Ne segue che le due figure occupavano soltanto una piccola porzione della lunetta. Ciò corrisponde al carattere del resto della decorazione, giacchè anche nella volta dell'arcosolio le immagini sono sì piccole, che intieri spazi di stucco sono rimasti bianchi.

Nella fig. 14 do a semplici contorni la ricostruzione della pittura. L'arcosolio si trova nella galleria principale che conduce alla cripta di Ampliato e ne dista solo pochi passi: esso è della seconda metà del III secolo.

[1] Tavv. 13 ss. e 18 ss.

[2] Tav. 83, 1.

§ 55. L'adorazione dei Magi.

Il primo omaggio prestato dal gentilesimo al neonato Figlio di Dio fu quello dell'*adorazione dei Magi;* « essi, narra l'evangelista, [1] entrarono nella casa, trovarono il fanciullo con Maria sua madre, e genuflessi l'*adorarono* ». Essi pertanto tributarono al bambino venerazione divina riconoscendolo qual Dio. Prudenzio descrive egregiamente questo particolare: [2]

> Quae porro causa, aut ratio submittere colla
> Ante pedes Mariae puerique crepundia parvi,
> Si tantum mortalis erat nec summa potestas
> Implebat teneros divinis flatibus artus?

Dopo l'adorazione « i Magi aprirono i loro tesori ed offrirono doni al fanciullo: oro, incenso e mirra ». [3] I Padri bentosto attribuirono a questi doni un significato simbolico: « col mezzo dei doni, scrive Sant'Ireneo, [4] i Magi mostrarono chi era colui che essi adoravano: offersero *mirra,* dovendo egli morire pel mortale genere umano ed essere sepolto; *oro,* essendo egli re, il cui regno non ha fine; *incenso,* perchè egli è Dio e si è manifestato a coloro che non lo cercavano ». Questa interpretazione dei doni divenne comune: anche Prudenzio la espone in modo somigliante. [5] Negli affreschi cimiteriali l'adorazione dei Magi fu rappresentata per mezzo dell'*offerta dei doni.* [6] Tredici [7] di tali composizioni esistono ancora; due perirono. La più antica è del principio del II secolo, e si distingue dalle posteriori, perchè la Vergine è assisa sopra una sedia senza spalliera e i Magi tengono i doni nelle mani nude. In tutte le altre immagini, delle quali tre appartengono al III secolo e le altre al IV, la sedia ha sempre una spalliera alta e rotonda e i Magi offrono i loro doni su piatti. La Vergine negli affreschi più antichi ha la tunica discinta, dopo il IV secolo indossa anche la dalmatica a larghe maniche. [8] I Magi sono *sempre* vestiti all'orientale e comunemente in *numero di tre,* come porta la *tradizione* occidentale. I pittori si allontanarono da questo particolare solo per mancanza di spazio e per ragioni di simmetria. I Magi furono sempre considerati come le *primizie* dei convertiti dal paganesimo, e per tal modo si comprende la parte im-

[1] Matt., 2, 11.

[2] Prudent., *Apoth.*, 642 ss.; Migne, 59, 975.

[3] Matt., 2, 11.

[4] *Contra haeres.*, 3, 9, 2, Migne, 7, 870 s.

[5] *Cathem.*, 12, 19 ss.; Migne, 59, 905: « Regem Deumque annuntiant Thesaurus et fragrans odor, Thuris Sabaei: ac myrrheus Pulvis sepulchrum praedocet; Hoc est sepulchrum quo Deus, Dum corpus extingui sinit, Atque id sepultum suscitat, Mortis refregerat carcerem ».

[6] Cfr. sopra p. 44, ove si diedero le ragioni di questa scelta.

[7] Di tre di queste pitture tratteremo nel § 57, offrendo esse un dettaglio speciale che manca nelle altre, cioè *la stella.*

[8] Tavv. 116, 1; 141 e 239.

portante loro toccata nella pittura delle catacombe: gli artisti li rappresentarono, come vedremo fra breve, in tre diverse scene, ed in un sepolcro di Santa Domitilla l'adorazione dei Magi forma l'unico ornamento. In due pitture[1] si credette dover riconoscere dei giocattoli infantili nei doni offerti. Le mie ricerche intraprese su queste rappresentazioni allo scopo di identificare tali doni, mi vietano di accogliere questa ipotesi. Quasi sempre le offerte hanno una forma così indeterminata, che non permettono di concludere quale sia la loro *natura:* soltanto una volta o due[2] furono accennate monete d'oro. Questo particolare rammenta quei bassorilievi di sarcofagi, nei quali uno dei Magi offre una borsa segnata col numero LX, il che vuol dire che contiene 60 monete d'oro.

A queste osservazioni preliminari faremo adesso seguire l'esame delle singole pitture. Per evitare superflue ripetizioni, osserviamo qui una volta per sempre che noi seguiremo lo stesso metodo anche per quelle altre rappresentazioni che sono dipinte più volte sui sepolcri.

1. Arco divisorio della cappella greca nella catacomba di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Principio del II secolo.[3]

Maria, a capo scoperto e vestita della tunica senza maniche, siede, di mezzo profilo, sopra una sedia senza spalliera e colle due mani tiene il bambino Gesù ravvolto in fasce. La sua capigliatura è acconciata in modo simile a quello di Sabina, moglie di Traiano, della sorella di questi, Marciana, e della figlia di costei Matidia: chiaro indizio del tempo, cui appartiene l'affresco. I tre Magi si appressano da sinistra, e portano i regali sulle mani nude. Prima che io le ripulissi, le figure trasparivano attraverso la stalattite come fossero dipinte in verde.[4] Ora può vedersi che solo il primo dei Magi è eseguito con tale tinta, gli altri, come pure la Madonna, col rosso, marrone e giallo. Per osservar bene questi affreschi bisogna avvicinarsi assai alla immagine, non essendo ancora tolto del tutto lo strato stalattitico; perchè, data l'irregolare e cattiva formazione della stalattite, dovetti contentarmi di una ripulitura incompleta, altrimenti avrei danneggiato l'affresco anzichè pulirlo.

2. Lunetta dell'arcosolio nella cripta della Madonna al cimitero dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 60.[5]

La scelta della lunetta dell'arcosolio per la scena dell'adorazione ne determinò la forma; la Madonna col Bambino, parte principale del gruppo, fu collocata al centro e così dovè sacrificarsi il numero trino dei Magi. Maria, a capo scoperto e nello stesso atteggiamento osservato sotto il n. 1, è vestita di tunica discinta e siede su di una cattedra con spalliera arrotondata, forma che in seguito occorre costantemente. I due Magi

[1] Tavv. 60 e 116, 1.

[2] Tavv. 239 e 101.

[3] Wilpert, *Fractio*, tav. VII.

[4] Con questo colore appaiono nella copia del Liell (*Mariendarstellungen*, tav. II, 2), la prima che ne sia stata pubblicata. La copia è inesatta, anche perchè i Magi in essa non hanno berretto e la seggiola della Madonna ha la spalliera rotonda, come nella pittura del secolo III e segg.

[5] De Rossi, *Immagini*, tav. V; Garrucci, *Storia*, II, tav. 58, 2; Liell, *Mariendarstellungen*, tav. IV (da copia propria e migliore); Wilpert, *Cyklus*, tav. V, 1. È inservibile la riproduzione della fotografia del Parker in Roller (*Catacombes*, tav. 68, 1).

hanno il proprio costume completo, ed offrono i loro doni sui piatti. Essi sono trattati completamente in color giallo-bruno, mentre per la tunica della Vergine e del Bambino Gesù servì il color bianco del fondo. È sopratutto in questa pittura che si pretende di avere scoperto il giocattolo da bambino.

3. Volta del cubicolo 54 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo.[1]

L'affresco è dello stesso pittore, al quale dobbiamo il precedente, poichè le figure si assomigliano perfettamente. La disposizione però ne è differente: la Madonna col Bambino è a destra, i Magi a sinistra. Per mancanza di spazio poterono trovarvi luogo solo due di essi; che però l'artista conoscesse il numero trino, lo dimostra l'affresco del campo vicino, ove sono dipinti i *tre* Magi in vista della stella. Pertanto questi quadri sono di decisiva importanza per ciò che spetta al numero dei Magi.

Secondo ogni probabilità, il nostro artista rappresentò la scena dell'adorazione anche nel cubicolo doppio situato non lungi dalla cripta della Madonna, e precisa-

Fig. 15.

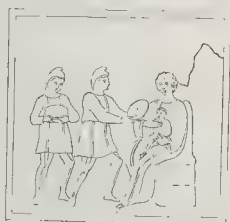



Fig. 16.

mente nell'arcosolio della parete sinistra, ove tutto perì insieme allo stucco. Noi lo deduciamo dall'avere egli ripetuto qui la maggior parte delle altre pitture della cripta della Madonna, cioè un fossore, oranti, il Buon Pastore, Lazzaro e il miracolo della sorgente; perciò mancano solo Giona, Noè, la moltiplicazione dei pani e l'adorazione dei Magi, per le quali scene aveva a disposizione tutto l'arcosolio sinistro e due (o quattro) campi della parete di fondo.

4. Parete d'ingresso del cubicolo 14 nella stessa catacomba. Seconda metà del III secolo; due strati di stucco. Tav. 101.[2]

Dell'immagine ora non rimane che il piccolo frammento che vediamo nella nostra tavola; fu danneggiata in tal guisa allorchè furono tolti gli stipiti di pietra dalla porta. Il Bosio la trovò intatta e la fece copiare dall'Avanzini. Allorchè, basandomi sulla sua copia e sul frammento superstite, io ricostruii la scena (fig. 16), risultò che nell'originale erano dipinti soli due Magi, mentre la copia dell'Avanzini ne mostra tre. Essendo allora il gruppo benissimo conservato, non può ammettersi l'ipotesi di uno sbaglio involontario da parte del copista; l'Avanzini aggiunse di proprio capriccio il terzo per-

[1] Wilpert, *Cyklus*, tav. I-IV.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 389; Garrucci, *Storia*, II, tav. 55, 2.

sonaggio. Uno sguardo sulla pittura di contro, nella quale è dipinta l'orante fra due Santi (fig. 15), c' insegna che l'artista trascurò il tradizionale numero dei Magi per ragioni di simmetria, non per mancanza di spazio. In questa vi erano solo *tre* figure, quindi anche la scena dell'adorazione doveva contenere solo tre figure, cioè la Madonna col Bambino e due Magi.

Nella copia, il primo dei Magi offre in regalo una *corona*, il secondo invece ha un piatto *vuoto*. Quest'ultimo particolare è sicuramente inesatto: perciò anche la « corona » probabilmente è dovuta ad errore dell'Avanzini. Verosimilmente su questi piatti erano dipinte monete d'oro come nella tav. 239.

5. Loculo con la rappresentazione dei quattro Magi, nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tavv. 116, 1, e 141.

Per riempire il campo lungo e basso l'artista pose il gruppo della Madonna in mezzo e da ambe le parti dipinse due Magi. La Vergine è alquanto tarchiata, porta la dalmatica lunga fino a terra, un corto fazzoletto da testa e scarpe bianche; la sua destra è sollevata fino all'altezza del petto e distesa, col qual gesto invita i Magi ad avvicinarsi; la sinistra è nascosta dal Bambino Gesù vestito di lunga tunica manicata, che siede sul ginocchio sinistro di lei. I Magi le si avvicinano frettolosamente: i loro abiti, come mostra la nostra tavola, sono di colori differenti. La tunica dei due a sinistra è dentellata sopra la coscia, segno di epoca relativamente tarda, alla quale accenna anche lo stucco di un solo strato. Concorda in ciò anche l'ornamento degli abiti: si veggono segmenti di varie sorta e, nella dalmatica della Vergine, un largo clavo di porpora nerastra insieme a doppia guarnizione alla manica, la quale guarnizione è alquanto più stretta nella tunica del Bambino. A tutti questi criteri si aggiunge la circostanza decisiva che l'affresco è dipinto in una galleria irregolare del primo piano, lungi dall'ingresso e circondata da monumenti che ad evidenza appartengono al periodo della pace. Non possiamo quindi seguire l'opinione del de Rossi che l'affresco sia della prima metà del III secolo, e lo ascriviamo alla prima metà del IV. Per questo tempo l'esecuzione può dirsi buona: quella che meglio riuscì al pittore è la Madonna, la quale non manca di una certa dignità. Per ragione della sua buona conservazione ne diamo una copia a parte nella tav. 141. Nello sfondo, fra le singole figure, pendono festoni di fiori accennati alla svelta; con simile fretta furono eseguiti i tralci a destra del sepolcro e le volute di foglie verdi dipinte nei due campi sopra e sotto l'adorazione.[1]

Il Toccafondo, che copiò pel Bosio l'immagine tre secoli fa, perciò quando era conservata assai meglio, ebbe la temerità di trasformarla nella sua copia in una *scena di martirio*, facendo del gruppo della Madonna col Bambino una martire nuda, inginocchiata; della cattedra rossa e delle ghirlande di fiori, fiamme divampanti; dei Magi, carnefici che portano legna per riattivare il fuoco! Allorchè il Bosio scoprì la grossolana falsificazione, cancellò la copia bugiarda e vi aggiunse le parole: « Non se vedeva

[1] Vedi sopra a p. 6 s. intorno al lavoro preparatorio dell'artista.

bene, però se lasci »;[1] ma non ne fece fare altra copia, e il de Rossi fu il primo a pubblicare l'immagine.[2]

6. Volta dell'« arcosolio della Madonna » in San Callisto. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tavv. 143, 1, e 144, 1.

La Madonna è nello stesso atteggiamento ed abito che nel n. 5, solo è più snella, ed ha lo sguardo diretto ai Magi. Questi sono vestiti di tunica straordinariamente lunga: tutti sono dal lato sinistro ed offrono i loro doni in atto più calmo di quello che riscontrasi comunemente. Il pittore li ha talmente avvicinati, che ora, dato lo stato di decomposizione dell'affresco, riesce difficile distinguerli fra di loro. Il copista del de Rossi ha conservato in generale il carattere della immagine; non ha però copiato esattamente i colori, ed ovunque, in ispecie nei volti, ha corretto i difetti dell'originale.[3] Essendo l'unica rappresentazione della Madonna, accessibile nella catacomba di Callisto, essa è una di quelle pitture che ogni anno si fanno vedere a innumerevoli visitatori; quindi è anche esposta alla distruzione più delle altre.

7. Loculo in una galleria vicina alla basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.

Questa pittura, scoperta dopo la morte del de Rossi, nel 1896, è molto frammentaria; si vede la parte mediana di uno dei Magi che si avanza a gran passo, e la parte superiore del gruppo della Madonna, che mostra una certa somiglianza con quella dei numeri 2 e 3. Anche qui, per mancanza di spazio, furono dipinti due soli magi. Riparleremo di questa composizione più sotto.[4]

8. Sepolcro con la rappresentazione dei Magi nella catacomba sotto la vigna Massimo. Metà del IV secolo. Tav. 212.[5]

La stessa disposizione del n. 6 e parimenti molto guasta; della Madonna in ispecie è divenuta affatto irriconoscibile la metà superiore. Ciò nonostante V. Schultze ha potuto scoprire nella faccia di Lei « un tratto di profonda severità ».[6] I Magi portano solo le scarpe e la tunica succinta; sono privi del mantello e del berretto. Il pittore tirò in fretta e assai rozzamente alcuni contorni sullo stucco fresco, poco attenendovisi però, nell'esecuzione dell'immagine. Che l'affresco appartenga ad un'età posteriore a Costantino, è provato non solo dallo stile, ma anche dal monogramma di Cristo, ☧, graffito nella calce che chiude il loculo vicino al gruppo di Daniele.[7]

9. Fronte dell'arcosolio 15 nella regione dell'annona nella catacomba di Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 239.

[1] Cfr. il mio *Alte Kopien*, tav. XXII.

[2] *Immagini*, tav. II (Madonna in grandezza originale) e III (intiera decorazione del sepolcro): quest'ultima copia fu riprodotta, fra gli altri, dal Garrucci, *Storia*, II, tav. 36, 1; Liell (*Mariendarstellungen*, tav. III) ne diede una copia che corregge in parecchi punti quella del de Rossi: nella fotografia di Parker (in Roller, *Catacombes*, tav. 68, 2) si scorge solo il gruppo di mezzo.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VIII, pag. 65 s.; Liell, *Mariendarstellungen*, fig. 17, p. 240.

[4] Vedi § 60.

[5] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2 (inservibile); Liell, *Mariendarstellungen*, fig. 16, p. 236 ss.

[6] *Studien*, p. 200.

[7] Non ostante la sua grandezza, il monogramma sfuggì al Liell, che ritiene la pittura « precostantiniana ».

Come il n. 6, solamente la successione è inversa. Di questo affresco pubblicai già un disegno nel 1889.[1] La copia che presento ora è più completa, avendo pulito in seguito l'originale con acido diluito. Così tutto è divenuto più chiaro, specialmente il gruppo della Madonna ed i vassoi dei Magi. Il Bambino Gesù stende ambedue le mani per ricevere i doni; è tenuto dalla Vergine colla destra. Figlio e madre sono vestiti di dalmatica giallo-scura a maniche molto larghe. Maria ha gli occhi rivolti in alto; i tratti del suo volto sono alquanto duri e di donna anziana. Attorno al collo porta una collana di perle e un fazzoletto da testa giallo, sui capelli a ricci ondulati. Il piatto offerto dal primo dei Magi è pieno di *monete d'oro,* come mostra la forma e colore di quello che vi apparisce ammucchiato sopra;[2] con esse l'artista volle senza dubbio accennare l' «oro.» Altrettanto dobbiamo pensare del dono che vedesi espresso nell'immagine ricordata sotto il n. 4, convertita dall'Avanzini in una corona.

10. Parete sinistra della cripta dei Magi nella stessa catacomba. Seconda metà del IV secolo. Tav. 231, 2.[3]

La scena è dipinta sopra un fondo grossolano turchino grigio ed è molto svanita; per cui è anche difficile riconoscerla. I Magi hanno il loro abito completo; tutti e tre sono dipinti con tinta giallo-rossiccia rinforzata da lumeggiature gialle, bianche e di cinabro; quello di mezzo è il meno danneggiato. Del gruppo della Madonna si vede solo la cattedra rossa e il capo del Bambino Gesù; secondo ogni apparenza madre e figlio indossavano vesti bianche.

11. Il Bosio pubblicò una pittura, da lungo tempo perduta, dell'adorazione dei Magi, proveniente dalla regione di Gaio nella catacomba di Callisto.[4] La copia è fra quelle malsicure del Toccafondo; i Magi in essa portano stivali con speroni e i loro doni sono chiusi in scatole quadrangolari piatte; queste sono aggiunte manifestamente capricciose del disegnatore. Maria è a capo scoperto e vestita di tunica e mantello, che non si sa ove cominci e finisca; con tutta probabilità essa aveva semplicemente la tunica manicata. Anche il Fanciullo era probabilmente vestito, non nudo come lo ha disegnato il copista, poichè la pittura appartiene al IV secolo. Ciò risulta dalla scena dei tre giovani che rifiutano di adorare la statua, che è dipinta nel campo di faccia. Come è noto, questa rappresentazione appare solo tardi, ad ogni modo non prima del III secolo.

12. Il Boldetti ricorda un'adorazione dei tre Magi da lui trovata in un cubicolo del primo piano della catacomba di Santa Domitilla, non lungi dalla cripta di Diogene;[5] secondo il suo costume, egli trascurò di darne la descrizione. Il luogo ove si trovava ci fa assegnare l'immagine al IV secolo.[6]

[1] *Madonnenbilder aus den Katakomben* nella *Röm. Quartalschr.*, 1889, tav. VI-VII.

[2] Il vetro cimiteriale del cambista in Garrucci, *Storia,* III, tav, 202, 1, presenta pezzi d'oro della stessa foggia.

[3] De Rossi, *Bullett.,* 1879, tav. I-II.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 127; Aringhi, *R. S.,* I, p. 587; Bottari, *R. S.*, II, tav. 82; Garrucci, *Storia,* II, tavola 35, 2.

[5] *Cimiteri,* p. 21. Ci occuperemo novamente di questo cubicolo più sotto.

[6] Ho escluso dalla serie la pittura di un arcosolio della catacomba dei Santi Marco e Marcelliano (fin qui erroneamente creduta quella di Balbina) interpretata

§ 56. I Magi in vista della stella.

Un'apparizione miracolosa in cielo aveva annunziata ai Magi la nascita del Salvatore del mondo. L'evangelista ci narra che: « essendo nato Gesù in Betlemme (della tribù) di Giuda al tempo del re Erode, ecco che vennero i Magi dall'Oriente a Gerusalemme e dissero: Ov'è il neonato re dei Giudei? Poichè vedemmo la sua stella in Oriente e siamo venuti ad adorarlo. » La stella avea loro servito di guida. Dopo che ebbero lasciato Erode, « la stella che avevano veduto in Oriente li precedeva, finchè giunta al luogo ove trovavasi il fanciullo, si fermò. »[1] Nella narrazione si rileva in particolare che i Magi « alla vista della stella gioirono grandemente. » Quest' istante è riprodotto in un affresco della metà del III secolo.[2] Esso appartiene al ciclo delle pitture cristologiche del cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino. Il gruppo è pieno di vita; i Magi sono in lieta agitazione ed accennano alla stella; uno cammina in fretta, l'altro è fermo, quello di mezzo è ripiegato su d'un ginocchio. Mediante questa diversa concezione delle singole figure, l'artista portò una grande varietà nella scena. Non è inverosimile che nella figura di mezzo abbia influito anche un motivo di indole superiore, poichè la stella non consiste, come di solito, di alcuni raggi, ma ha la forma del monogramma di Gesù Cristo, ⳩, risultante dalle due lettere iniziali del nome (I e X). Quindi ricorrono spontanee alla mente le parole dell'apostolo delle genti: « nel nome di Gesù pieghi il ginocchio quanto vi è in cielo, in terra e sotto terra. »[3] Qualunque valore voglia darsi a questa ipotesi, non si può tuttavia negare che la sostituzione del monogramma di Cristo alla stella conviene del tutto allo spirito dell'antico simbolismo. Abbiamo citato più sopra una profezia, nella quale il Messia è detto stella. San Giovanni nel suo Evangelo (1, 9) caratterizza Gesù come « la vera luce, che illumina tutti gli uomini che vengono in questo mondo, » ed il Salvatore dice di sè: « io sono la luce venuta nel mondo, perchè ognuno che crede in me, non rimanga nelle tenebre ».[4] Quindi nell'iscrizione di Autun Cristo è detto ΦΩC ΤΟ ΘΑΝΟΝΤΩΝ, « luce dei defunti. » Quanto fosse generale questo simbolismo è dimostrato dalle parole colle quali Prudenzio comincia il suo inno *De Epiphania:* « Voi tutti che cercate Cristo, sollevate gli occhi in alto: ivi potrete vedere il segno dell'eterna gloria... Questa stella rimarrà in eterno, non tramonterà mai. »[5]

I passi citati bastino a spiegare la nostra pittura, che del resto non è l'unica. Una

dal de Rossi (*Bullett.*, 1867, p. 5) per un'adorazione dei Magi, perchè non rappresenta i Magi, ma solo, a quanto sembra, un motivo ornamentale. Per disgrazia ora i colori dell'affresco sono scomparsi quasi del tutto.

[1] Matt., 2, 9.

[2] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I-IV.

[3] *Phil.*, 2, 10.

[4] Giov., 12, 46.

[5] Prudent., *Cathem.*, 12, 1 ss.; Migne, 59, 901 s. Sedulio (*Hymn.*, 2, 33 ss., ed. Hümer, p. 165) canta: Ibant Magi quam viderant, Stellam sequentes praeviam: Lumen requirunt lumine, Deum fatentur munere.

immagine nella parete di fronte di un arcosolio nella catacomba di Santa Ciriaca offre la stessa particolarità; per disgrazia non rimane di essa altro che quello fra i Magi, che indica il monogramma.[1] Questo ha la forma costantiniana (☧) in un cerchio; fu graffito sullo stucco fresco, poi dipinto. L'affresco, pei motivi addotti a pag. 118, risale alla seconda metà del IV secolo.

§ 57. La stella in tre scene dell'adorazione dei Magi.

Le scene trattate in ultimo, che rappresentano l'adorazione dei Magi e l'apparizione della stella, furono riunite in un gruppo in tre affreschi del coemeterium maius, appartenenti alla seconda metà del IV secolo. Uno di essi (tav. 166, 2) fu pubblicato dal Garrucci con un disegno infedele;[2] gli altri due sono ancora inediti, ma così rovinati, che per la mia pubblicazione ho fatto riprodurre soltanto il meno danneggiato

Fig 17.

(tav. 172, 2). Si rassomigliano e sono della stessa famiglia di artisti. Gli archeologi finora li credettero i Magi innanzi ad Erode, con tale unanimità, che io pure, mentre i primi fogli di quest'opera erano già in corso di stampa, ero dello stesso parere. La fig. 17 fa vedere quanto facile riuscisse l'errare, avendo sotto gli occhi la copia dell'affresco pubblicata dal Garrucci e dagli altri e che io feci fare prima di ripulire l'originale. In essa difatti i Magi appariscono dinanzi ad *un uomo*, quindi ad Erode; solo

[1] Tav. 241.

[2] *Storia,* II, tav. 67, 2. La copia più infedele ancora del Perret (*Catacombes*, vol. I, tav. 48) servì per fare il *cliché* dei manuali.

quando fui giunto alla descrizione definitiva di queste tre pitture, mi nacque il dubbio sulla possibilità di una scena che potesse rappresentare i Magi coi loro doni alla presenza di Erode. Lavaggi con acido hanno portato la desiderata luce: Erode apparisce quello che era in realtà, la *Madonna col Bambino.* La Vergine ha il capo scoperto e indossa la tunica manicata e col clavo nerastro; tiene in grembo « il Bambino involto nelle fasce. » L'espressione virile del volto le è rimasta anche dopo la mia ripulitura. Fra lei e il primo dei Magi risplende la stella ad otto raggi.

Delle due pitture inedite, una trovasi a destra della volta dell'arcosolio, esistente quasi di fronte a quello adorno dell'affresco or ora descritto, e gli rassomiglia perfino nella disposizione delle figure; l'altra (tav. 172, 2) nel cubicolo di Susanna, fa riscontro ai tre fanciulli protetti dalla mano di Dio: ed anche qui occupa la parte destra dell'arco; mentre là le figure sono perite in parte insieme allo stucco, qui sono intiere, ma assai sbiadite.

§ 58. La profezia di Balaam.

Fra le pitture pubblicate nella *Roma Sotterranea* del Bosio, e che provengono dal cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, se ne vedono *tre,* le quali rappresentano *la consegna della legge a Mosè:* due sono dipinte nella volta di cubicoli, la terza in quella di un arcosolio. L'ultima scena (fig. 18) ricorda perfettamente quelle analoghe scolpite sui sarcofagi.

Fig. 18.

Mosè prende con la destra le tavole della legge consegnategli dalla mano di Dio, che sporge dalle nubi.[1] Perchè mi fosse possibile riprodurre con ogni esattezza la forma della mano, lavai il tratto relativo con acqua pura, e quando la leggiera crosta di terra fu scomparsa, con mia grande sorpresa, invece della mano con le tavole della legge, mi apparve *una stella ad otto raggi,* alla quale accenna con l'indice della destra un uomo vestito come le figure di Santi.[2] Quindi l'affresco non rappresenta già la consegna della legge, sibbene il profeta Balaam che profetizza (*Num.,* 24, 17): « una stella sorge da Giacobbe... » In seguito di questa scoperta fu introdotta nel ciclo delle immagini cristiane antiche una scena affatto nuova, che, per quanto io conosco, non ha riscontro di sorta nelle sculture dei sarcofagi, sì ricche d'altronde in fatto di rappresentazioni bibliche.

A motivo di ciò doveva ricercarsi se anche nelle altre due copie della « consegna della legge » l'Avanzini non fosse caduto nel medesimo errore. Una delle pit-

[1] Bosio, *R. S.,* p. 393; Garrucci, *Storia,* II, tav. 57, 1. [2] Tav. 159, 3.

ture occupa lo spazio sull'ingresso del cubicolo IX, distante solo pochi passi dall'arcosolio, e che, come esso, fu sempre accessibile. Pure qui dovetti far uso di lavaggi con acido diluito, essendo coperta da un sottile strato di muffa, e mi apparve la stella con Balaam.[1] Dopo simile risultato poteva ritenersi con tutta probabilità che dall'Avanzini si fosse commesso un errore identico nella terza copia della pretesa consegna della legge; l'ipotesi divenne certezza allorchè nel dicembre 1899 mi fu dato ritrovare la pittura originale perduta. Senza bisogno di ripuliture ravvisai subito anche in essa Balaam e non Mosè.[2] Perciò noi dobbiamo escludere dal ciclo finora conosciuto delle rappresentazioni sacre della pittura cimiteriale la scena della consegna della legge e sostituirvi Balaam con la stella.

Tutti e tre gli affreschi sono eseguiti su stucco a due strati e sono opera di una medesima famiglia di artisti della prima metà del IV secolo; il più recente è quello ricordato in ultimo luogo; nelle catacombe è l'unico in cui una figura si presenti allo spettatore *da tergo*. Balaam ha sempre la stessa attitudine: con la sinistra tiene il pallio e con la destra indica la stella; egli è imberbe, al contrario di quello che fu disegnato dall'Avanzini.

Non occorre ch'io spenda parole intorno al significato simbolico della scena, giacchè esso apparisce dal soggetto stesso delle rappresentazioni; ognuno sa che la profezia di Balaam si riferisce a Cristo, simboleggiato dalla stella.

§ 59. La profezia di Michea.

Alla domanda dei Magi « ove è il neonato re dei Giudei? », i « sommi sacerdoti e gli scribi del popolo » risposero: « in Betleem (nella tribù) di Giuda, poichè così è scritto dal profeta: e tu Betleem, terra di Giuda, non sei la minima tra i principi di Giuda, giacchè da te uscirà chi deve reggere il mio popolo d'Israele »[3] Trovasi una rappresentazione di questa profezia in un affresco del cubiculum IV in Santa Domitilla, del quale anche il Bosio pubblicò una copia, relativamente buona, dell'Avanzini.[4] Il profeta, barbato e vestito degli abiti proprî delle figure sacre, accenna alla città di Betleem (rappresentata da due edifici a forma di torre), avanti alla quale siede Maria col Bambino in grembo, oggi svanita quasi fino a rendersi irriconoscibile. La pittura è eseguita su stucco a un solo strato ed è della seconda metà del IV secolo.

La direzione del gruppo della Madonna col Bambino rivolta altrove, anzichè al profeta ed alla città, e che il pittore ha tolto dalle rappresentazioni dell'adorazione dei Magi, mosse il Bosio ed altri a ritenere che là, ove è caduto lo stucco, fossero

[1] Tav. 158, 2.

[2] Tav. 165.

[3] Matt. 4, 2 ss.; cfr. Mich. 5, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 255; Aringhi, *R. S.*, I, p. 563; Bottari, *R. S.*, II, tav. 71; Garrucci, *Storia*, II, tav. 30; Liell, *Mariendarstellungen*, fig. 64, p. 327 (su copia propria). La riproduzione del profeta in Perret (*Catacombes*, I, tav. 21) è capricciosa per ciò che riguarda il colore e il disegno; tuttavia passò nei manuali correnti.

dipinti i Magi. La riunione di vari fatti in un solo quadro, per sè non sarebbe cosa insolita nell'arte cristiana antica; ne troveremo parecchi esempi. Ma nel caso attuale, come già riconobbe con occhio sagace il de Rossi e chiaramente fa vedere la nostra tav. 229, essa è esclusa dalla mancanza di spazio, poichè la parte distrutta era occupata interamente dalla rupe dalla quale emanò la sorgente e dai larghi bordi della cornice che separava fra di loro le due immagini, come nelle altre pareti del cubicolo.[1] Quindi il quadro è *completo:* non vi manca figura alcuna, e con questo diventa certa anche l'interpretazione da noi data.

§ 60. I Magi coi pastori.

Mentre la nascita del Redentore venne annunziata ai Magi da una stella, ai pastori, «che pernottavano all'aperto nella stessa contrada e facevano la guardia al loro gregge», essa fu notificata dalla bocca di un angelo: «ecco», diss'egli ai medesimi, «io vi annunzio una grande gioia, che sarà provata da tutto il popolo, poichè oggi vi è nato nella città di David il Salvatore, che è Cristo Signore. E questo sarà per voi il segnale: troverete un fanciullo avvolto in fasce e giacente in una mangiatoia». I pastori si affrettarono ed andarono a Betleem, e là «trovarono Maria e Giuseppe ed il Bambino, che giaceva in una mangiatoia».[2] Una pittura del cimitero dei Santi Pietro o Marcellino, già ricordata,[3] è l'unica che rappresenti alcuni particolari di questi avvenimenti.[4] Essa appartiene alla decorazione di due sepolcri non lontani dalla cappella dei Santi locali. Il campo inferiore, ove è dipinta la scena che c'interessa, fu mutilato da un loculo fattovi più tardi. Quasi nel centro era dipinta la Madonna col Bambino, seduta sulla solita cattedra, ed alla sua sinistra i Magi; di questi si vede solo la parte mediana dell'ultimo, di quella la parte superiore. Due *pastori* chiudono il gruppo; ambedue vestiti della tunica manicata succinta e con un bastone corto e diritto che pare sia piuttosto un flauto che il pedo pastorale (comunemente ricurvo). Uno pieno d'ammirazione solleva la destra in direzione della Beata Vergine col Divino Infante; alla sua destra è leggermente accennata da qualche trave la mangiatoia. Chiudono l'affresco dallo stesso lato due oranti femminili vestite di dalmatiche e fazzoletto da testa; una terza è dipinta nel campo superiore. Esse simboleggiano i defunti sepolti nei due loculi delle pareti e che si considerano già nella beatitudine celeste. Le pitture sono della prima metà del IV secolo.

[1] Tav. 230.
[2] Luc., 2, 8-16.
[3] Cfr. p. 180.
[4] Tav. 147.

§ 61. Il presepe.

La catacomba di San Sebastiano così povera d'immagini ci conservò un affresco caratteristico. Nel mezzo della volta di un arcosolio si vedeva la mangiatoia in forma di una tavola stretta con quattro piedi; su di essa «avviluppato in fasce» stava il Bambino Gesù, nello sfondo appariva il capo di un asino e di un bue e al disopra il busto del Salvatore.[1] Questa rappresentazione tradisce evidentemente, e probabilmente pel tramite dello pseudo-Matteo (c. 14), l'influsso della profezia di Abacuc: «sarai riconosciuto fra due animali» e di quella d'Isaia (1, 3) «il bue conosce il suo proprietario e l'asino la greppia del suo padrone, ma Israele non mi conosce ed il mio popolo non lo comprende». In vista dello stile e del soggetto rappresentato possiamo assegnare con sicurezza la pittura alla seconda metà del IV secolo. Il Salvatore tutte e due le volte aveva il nimbo. L'immagine, dipinta su scarso stucco ad un solo strato e con cattivi colori, fu lavata da mani inesperte, ed oggi è svanita quasi del tutto, cosicchè non mi fu possibile farne fare una copia.

§ 62. L'annunciazione di Maria.

Gli affreschi finora illustrati ci presentarono la nascita del Figlio di Dio dalla Vergine Maria, vaticinata dai profeti ed accompagnata da segni miracolosi. Un angelo aveva annunziato il lieto evento ai pastori, una stella ai Magi; essi accorsero per adorare nel neonato bambino il loro Dio e Salvatore. I Magi, nella loro qualità di *pagani,* erano più prossimi ai cristiani romani convertiti dal paganesimo, che non i pastori *giudei;* perciò essi soli furono posti dagli artisti dei primi tre secoli nella scena dell'adorazione. In un'unica pittura del IV secolo vedemmo anche i pastori insieme ai Magi. Naturalmente in tutte queste rappresentazioni la persona del Dio-uomo è quella che primeggia. Cionondimeno esse sono anche una glorificazione della sua Santissima Madre. Difatti nelle medesime Maria occupa un posto distinto, è *una* delle figure principali. Ma l'antichità ci ha tramandato pure pitture, nelle quali ella è assolutamente *la figura* principale, cioè quelle dell'*annunciazione.* Esse entrarono a far parte dell'arte cimiteriale alla fine del II secolo; gli artisti si attennero alla narrazione della Sacra Scrittura e rappresentarono il momento del *colloquio,* che finì col consenso della Vergine: «Ecco, io sono l'ancella del Signore, facciasi di me secondo la tua parola».[2] L'angelo, vestito degli abiti propri delle figure di Santi, sta innanzi alla Vergine, e solleva la destra col gesto di parlare. Maria riceve l'annunzio *seduta,* e con ciò il pittore volle rilevarne la preminenza sull'angelo.

[1] De Rossi, *Bullett.,* 1877, tav. I-II, p. 154 ss. [2] Luc., 1, 31-38.

Finora si possono constatare due sole pitture dell'Annunciazione. Una, della fine del II secolo, fu trovata dal Bosio nella catacomba di Priscilla e pubblicata nella sua *Roma Sotterranea* (p. 541) su copia dell'Avanzini. Il Bosio non seppe spiegarla: «non possiamo determinare che istoria qui si accenni»; quindi rimase un mistero anche per l'Aringhi.[1] Il Bottari pel primo la interpretò giustamente, ma egli propose la sua opinione con tanta incertezza, che alla fine scrisse: «torno a dire che a me non dando l'animo di spiegare il significato di questa pittura, ne lascio la spiegazione a più eruditi e coraggiosi di me».[2] Il Garrucci seguì senza esitare questa interpretazione;[3] ma, non conoscendosi fino al 1891 alcun quadro dell'Annunciazione, essa, non ostante fosse ripubblicata dal Liell,[4] fu combattuta da alcuni recenti eruditi tedeschi. Frattanto il *ciclo* della metà del III secolo da me scoperto nel cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino ha reso impossibile ogni obbiezione, poichè qui un'Annunciazione del tutto simile all'affresco priscilliano apre la serie delle rappresentazioni cristologiche. L'unica cosa che distingue i due affreschi è la forma della spalliera della sedia su cui siede la Vergine: nell'immagine di Santa Priscilla termina in linea retta, mentre nell'altra finisce ad arco. Nel mio *Cyklus* (tavv. I-IV e VI, 2) pubblicai una copia esatta di ambedue e quindi per i particolari rimando a quell'opera. La scena priscilliana merita la nostra speciale attenzione, poichè non è un anello di una catena continuata di pitture cristologiche che in certo qual modo si risolva in esse, ma perchè comparisce isolata e come unica rappresentazione di un intiero soffitto. Con questo l'artista mostrò quanto gli stesse a cuore la persona della Beata Vergine. Negli altri affreschi del cubicolo sono rappresentati il Buon Pastore, la risurrezione di Lazzaro e i tre soliti episodi della storia di Giona.[5]

§ 63. Maria col fanciullo Gesù nell'immagine della consegna del velo.

A cominciare dal tempo degli Apostoli, vi furono sempre nella Chiesa alcune persone che «nella speranza di una più intima unione con Dio»[6] preferirono la verginità allo stato matrimoniale. Clemente Romano, nella sua lettera ai Corinti, esorta questi tali all'umiltà e modestia, e scrive che «non debbono insuperbirsi per questo, essendo un altro colui che dà il dono della continenza».[7] Qui il Santo evidentemente si riferisce a vergini di *ambidue* i sessi. Il discepolo degli Apostoli Ignazio parla invece *delle vergini;* nella lettera a quelli di Smirne egli manda loro un saluto ed in quella a Policarpo esige da esse una «vita pura, senza macchia».[8] Come ritengono insigni dotti, qui si tratta di vergini *consacrate a Dio,* che nella Chiesa fino da

[1] Aringhi, *R. S.*, II, p. 296.
[2] Bottari, *R. S.*, III, tav. 176, p. 142.
[3] *Storia*, II, tav. 75, 1, p. 81 s.
[4] *Mariendarstellungen der Katakomben*, tav. II, 1, p. 199 ss.
[5] Tavv. 44 e 45, 2.
[6] Athenag., *Legatio pro Christianis*, Migne, 6, 965.
[7] *I Corinth.*, 38, ed. Funk 109.
[8] *Ep. ad Smyrn.*, 13, ed. Funk 244; *Ep. ad Polyc.*, 5, 272.

allora costituivano una famiglia propria ed erano computate nella sezione delle vedove, e per questo furono talora chiamate anche «vedove».[1]

Il primo dottore della Chiesa che si occupi diffusamente delle vergini consacrate a Dio è Tertulliano. Dalla sua opera *De velandis virginibus* sappiamo che le vergini si consacravano a Dio con *voto*, e poichè la emissione del voto avveniva *in forma pubblica nella Chiesa*, esse erano naturalmente note ai fedeli.[2] Tertulliano, nel suo rigorismo, scorge in questa cosa un pericolo per la loro virtù; egli teme che i grandi onori loro tributati dalla « fraternitas » possano tornare di danno alle medesime e preferirebbe che le vergini rimanessero ignorate: «virgo sanctior gaudebit sibi et soli Deo nota».[3] È un' opinione fondata nella natura stessa della cosa, che fin da principio esistesse pel voto una *formula determinata*, da leggersi dalla candidata quando abbracciava tale stato. La forma potè variare a seconda delle circostanze di luogo e di tempo, ma il contenuto rimase sempre uguale, perchè non mutò la natura del voto. Questo abbraccia, per così dire, un elemento negativo e uno positivo, in quanto che la vergine rinunciava al matrimonio terreno, al mondo e alle sue gioie, ed in loro vece contraeva un matrimonio spirituale con Cristo. Mentre le « spose mondane » comparivano alla cerimonia nuziale col velo sul capo e poi velate erano consegnate allo sposo, le «*spose di Cristo*» invece *ricevevano il velo nella cerimonia delle loro mistiche nozze*. A questo si riferiscono le frasi: «velari; per sacra vela Deo nubere; cum capite velato; velamine sancto crinibus imposito» che leggiamo nelle epigrafi.[4] Tertulliano cita come eccezione riprovevole che in alcune contrade d'Africa si facevano i voti senza consegnare il velo e che le vergini procedevano senza velo. E fu questa appunto l'occasione, alla quale dobbiamo il *Liber de velandis virginibus*. Essendo in qualche luogo avvenute dissensioni ed attriti fra velate e non velate, a togliere in futuro ogni contesa per mezzo dell'uniformità nell'apparenza esteriore, pare che il vescovo di quel distretto proibisse alle vergini l'uso del velo. Contro tale inusitata prescrizione si scaglia Tertulliano, e cerca di provare la necessità assoluta del velo. Va notato come egli, allorchè apostrofa quel vescovo, chiama il velo: *capo di vestiario consacrato a Dio*, « dicatum Deo habitum »: « O sacrilegae manus quae dicatum Deo habitum detrahere potuerunt! Quid peius aliquis persecutor fuisset, si hoc a virgine electum cognovisset? Denudasti puellam a capite, et tota iam virgo sibi non est: alia est facta. Exsurge igitur, veritas, exsurge, et quasi de patientia erumpe: nullam volo consuetudinem defendas... Te esse demonstra quae virgines tegis».[5] Dal passo di Tertulliano, citato più sopra (p. 85), risulta che il velo delle spose di Cristo aveva la stessa forma di quello delle spose comuni.

[1] Cfr. la nota del Funk su Ignazio, *Ep. ad Smyrn.*, 13, 244, e Tertull., *De vel. virg.*, 9.

[2] Tertull., loc. cit., 14 Migne, 2, 908 s. Per ciò che segue va consultato il mio *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, nella quale monografia per primo ho tentato di abbozzare una immagine approssimativamente completa delle vergini consecrate a Dio nella chiesa primitiva, del loro stato e della loro vita, basandomi sulla letteratura patristica e sui monumenti sepolcrali.

[3] Tertull., loc. cit.

[4] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 9 e 21.

[5] Tertull., *De vel. virgg.*, 3, Migne, 2, 892.

La cerimonia dell'emissione del voto era celebrata dal *vescovo* in persona. Per accrescerne la solennità, si soleva fare nelle grandi feste, quando il popolo interveniva numeroso al servizio divino. Al tempo di Sant'Ambrogio era fissata a tal uopo la *Pasqua:* « è venuta Pasqua: in tutto il mondo si dispensa il sacramento del battesimo, e le vergini consacrate ricevono il velo ». Una prassi sì universalmente diffusa presuppone che essa non si formasse al tempo del Santo, ma che fosse in uso da lungo tempo. In questa festa il servizio divino, per ragione dell'ammissione dei neofiti alla Chiesa, era celebrato in modo particolarmente solenne, la quale cosa doveva lasciare negl'intervenuti un'impressione indelebile. Oltre Pasqua troviamo indicate come giorno di vestizione, anche l'Epifania[1] e la festa dei principi degli Apostoli.[2] Marcellina, per esempio, sorella del grande Ambrogio, ricevette il velo nella festa dell'Epifania del 353 nella Basilica vaticana dalle mani stesse di papa Liberio.

Il vescovo, come è naturale, prima della vestizione soleva tenere un *discorso* di circostanza, « allocutio ». Sant'Ambrogio ci ha tramandato frammenti di tali sermoni: in essi in primo luogo vengono magnificate la bellezza dello « sposo celeste », la sua divinità e virtù, affinchè la vergine rimanga ben penetrata della grande importanza della scelta fatta. Per darne un esempio, così parlava papa Liberio nella vestizione di Santa Marcellina: « Tu hai scelto le migliori nozze. Tu vedi quanta gente sia venuta per solennizzare il genetliaco del tuo sposo. Egli un tempo, invitato a nozze, convertì l'acqua in vino; egli compirà anche in te la santissima consecrazione della verginità... Egli con cinque pani e due pesci cibò quattromila persone: un maggior numero di ospiti invitò al tuo sposalizio, non per saziarli con pane di orzo, ma con pane celeste, col suo corpo ». E dopo alcuni bei pensieri intorno alla divinità di Cristo, « sul quale l'occhio del Padre celeste si posa con compiacenza », segue l'esortazione: « ama perciò colui, cui ama il Padre; onora colui, cui il Padre onora ».[3]

A fine di proporre alle vergini un *esemplare* conveniente alla loro vocazione difficile e piena di sacrifizio, il vescovo accennava a *Maria,* che « avea eretto ad onore di Cristo il sacro vessillo della verginità intemerata ».[4] Fino ab antico Maria fu considerata come *la maestra della verginità; su di essa doveansi formare le discepole.* Tanto vuole Sant'Ambrogio, che nel secondo libro della sua opera *De virginibus* fa una pittura della vita di Maria, e dopo avere esposto i pregi e le virtù della Madre di Dio, continuamente tenendo in vista il suo scopo pratico di istruire delle vergini, conchiude: « Maria è uno specchio dello stato verginale: la vita di lei sola è scuola per tutti ».[5]

Una immagine inestimabile della catacomba di Santa Priscilla ci fa vedere in modo semplice la *consegna del velo ad una vergine consecrata a Dio.*[6] Essa è dipinta nella lunetta della parete di fondo del cubicolo V, sopra stucco a due strati ed appar-

[1] Cfr. Usener, *Weihnachtsfest*, p. 271 ss.
[2] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 14.
[3] Ambros., *De virg.*, 3, 1; Migne, 16, 219 ss.
[4] Ambros., *De instit. virg.*, 5, Migne, 16, 314.
[5] Ambros., *De virg.*, 2, 2, Migne, 208 ss.
[6] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, tav. I che offre tutta la pittura, e le nostre tavv. 79-81 che ne danno i particolari.

tiene alla seconda metà del III secolo. Per adattare felicemente allo spazio disponibile la pittura composta di due gruppi, l'artista la divise con una figura isolata, che andava dipinta vicino e contrappose i gruppi in modo da fare *pendant.*[1] Mediante questo sacrifizio fatto alla simmetria egli riempì artisticamente lo spazio, ma alterando in modo non lieve il senso della rappresentazione. Nel mezzo sta una figura femminile di proporzioni più grandi del resto, essendo il personaggio principale; evidentemente è colei, che fu sepolta nella tomba che sta sotto.[2] Essa è dipinta come *beata,* poichè tiene le braccia distese in atto di preghiera:[3] il suo ricco vestiario consiste in scarpe bianche, sottotunica bianca, dalmatica purpurea e velo bianco ornato di strisce di porpora e frange.

I due gruppi ai lati dell'orante, corrispondentemente alla forma dello spazio, sono condotti in proporzione molto minore: per rimediare all'errore già censurato dell'artista, noi dobbiamo concepirli come fossero posti più indietro nello sfondo. A sinistra,[4] su d'una cattedra siede un vecchio barbato, il *vescovo,* vestito di tunica con maniche e di penula munita del cappuccio; egli tiene la destra quasi orizzontale e stende l'indice col gesto proprio di chi indica. Parla ad una *non velata* che gli sta accanto e che tiene svolto nelle mani un *rotolo di scrittura:* essa rappresenta la vergine non ancora velata, pronta a leggere nel rotolo la formola del voto. Come l'orante del centro, porta le scarpe, una tunica interiore bianca e la dalmatica, la quale però è giallo-scura ed ornata del semplice clavo purpureo. Dietro di lei ed in parte coperto, quindi di ordine secondario, sta un giovane vestito di tunica verdognola e calzato, il quale tiene nelle mani una pezza di panno oblunga, bianca, con due strisce di porpora, delle quali quella a sinistra va a perdersi verso terra nella dalmatica della donna non velata. Poichè il giovane non ha abito superiore, ma porta semplicemente la tunica verde, deve escludersi senz'altro che la pezza bianca appartenga, come talora fu detto, al suo vestiario, nè posso riconoscervi una tunica, come feci allorchè pubblicai la prima volta l'affresco,[5] poichè in tutti i monumenti venuti poscia a mia cognizione, che rappresentano persone, le quali tengono in mano delle tuniche, regna accordo su questo punto, che la *tunica è rivolta in alto con l'apertura del collo* e che vi *sono le maniche.*[6] In tal modo si dipingerebbero simili figure anche ai dì nostri, mentre nell'affresco in questione, contrariamente all'uso generale, l'apertura del collo sarebbe rivolta verso il

[1] Altrettanto fece l'autore degli affreschi nell'arcosolio di Carvilia Lucina: nella lunetta (tav. 106, 1) i due quadri di Giona, che vanno insieme, furono divisi dal gruppo di Daniele orante, che andava dipinto vicino. Sono degni di ancor maggiore considerazione quegli affreschi della caduta dei protoparenti, nei quali fra Adamo ed Eva fu dipinto, una volta Giona che riposa, e due volte il paralitico. Appartiene a questa categoria anche la scena del dialogo di Cristo con la Samaritana nel cubicolo terzo della catacomba di Domitilla, ove la donna è a sinistra, il Salvatore a destra e fra i due si compie il miracolo della moltiplicazione dei pani. Su ciò cfr. anche p. 57 s.

[2] Tav. 80.

[3] Vedi sotto § 116.

[4] Tav. 79.

[5] Intorno alla tunica propria delle vergini vedi il mio *Gottgew. Jungfrauen,* p. 15 ss.: sicura menzione se ne ha solo presso scrittori del IV secolo e seguenti.

[6] Garrucci, *Storia,* III, tav. 201, 3; V, tavv. 334, 2; 372, 2; 381, 2; Le Blant, *Sarcophages de la Gaule,* tav. 18, 3.

basso e le maniche rappresentate semplicemente da un taglio bianco. Invece il taglio probabilmente accenna soltanto una piega, e « l'apertura del collo » è una pennellata di color bianco data dal pittore, sia per terminare in basso la pezza, sia anche per farla risaltare e distinguerla sulla carnagione bruniccia della gamba e sulla tunica verde di chi la porta. Non rimane quindi che riconoscere nella pezza oblunga un *velo* bianco ornato delle strisce usuali, e nel giovane un *diacono* che prende parte alla vestizione. Il vescovo compie la cerimonia, come tutti gli altri riti liturgici, *assiso in cattedra*, mentre il diacono, conforme la sua qualità di *ministro, sta in piedi* in attesa del momento di porgere al vescovo il velo, perchè lo imponga alla vergine. Il vescovo *tiene il sermone*: il gesto della sua mano distesa, seguìto dallo sguardo, è diretto verso il luogo ove vediamo *Maria col Fanciullo divino in grembo.*[1] Pare che col suo gesto voglia dire alla vergine che sta per essere vestita: « Hanc imitare, filia! » « o figlia, nel tuo nuovo stato prendi costei ad esempio ».[2] Maria siede sulla solita cattedra e con le mani tiene il Bambino Gesù nudo; essa, come in parecchi altri affreschi, non è velata ed è vestita semplicemente della tunica manicata discinta, ornata del clavo stretto, e di scarpe. Nella sua apparenza esteriore si avvicina più di tutte alla Madonna coi due Magi nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino:[3] il Bambino ricorda quello della Madonna priscilliana con Isaia.[4]

Come già si osservò, la orante nel mezzo è la defunta, la cui spoglia mortale fu deposta nel sepolcro situato sotto la pittura: essa è l' immagine della « virgo velata », che, per servirmi della frase di una iscrizione di Vercelli, « col santo velo sul capo è entrata in cielo ».[5] Bene a proposito sul suo sepolcro fu rappresentata quella scena, che fu decisiva della sua vita, cioè la sua *vestizione di vergine.*

L'affresco è più recente di solo mezzo secolo del trattato *De velandis virginibus*, nel quale Tertulliano con tanta insistenza esige che le vergini consacrate a Dio portino il velo. Benchè rappresenti una scena ripetuta nella Chiesa spesso, anzi molto spesso, tutti gli anni, pure costituisce un unicum fra gli affreschi cimiteriali. Lo rilevammo già e ne parleremo ancora più sotto: non era nello spirito della pittura sepolcrale cristiana antica rappresentare episodi tolti dalla vita terrena dei defunti, neanche se di carattere sacro. Va attribuita a questa tendenza negativa il fatto che, per esempio, non possediamo nessun quadro di consecrazione episcopale o sacerdotale. Aumenta poi il valore della nostra pittura l'eccezione fatta per la defunta di cui qui si parla e la circostanza che essa fu raffigurata nel momento in cui fa sacrifizio di se stessa a Dio. Non abbiamo pertanto esagerato se qui sopra l'abbiamo dichiarata *inestimabile:* è tale, perchè ci pone sotto gli occhi una cerimonia liturgica, e perchè è l'unica della sua specie. Oltre il soggetto, merita la nostra considerazione ed elogio anche il suo lato artistico, essendo incontrastabilmente fra le più belle delle catacombe di Roma. E poichè è conservata molto bene, reputammo necessario fare una copia a parte dei gruppi e dell'orante,

[1] Tav. 81.
[2] Ambros., *De instit. virg.*, 14; Migne, 16, 326.
[3] Tav. 60.
[4] Tav. 22.
[5] Cfr. in proposito, Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, p. 21 e 39.

perchè esse possano meglio osservarsi; credemmo poi di poter trascurare la copia della composizione totale, perchè la demmo nella nostra opera sulle vergini consecrate a Dio.

Non ostante tutti i suoi pregi l'affresco porta i segni di decadenza incipiente nella ricca ornamentazione del vestiario.[1] Per questa ragione esso va collocato nella seconda metà del III secolo.

§ 64. Maria orante col Bambino Gesù
in un affresco del coemeterium maius.

A pag. 471 della sua *Roma Sotterranea* il Bosio pubblicò alcuni affreschi del coemeterium maius che presentano un interesse speciale. Le figure, tutte in formato di *mezza persona,* costituiscono la decorazione dell'arcosolio del cubicolo V. Nel mezzo della volta vediamo il medaglione di Cristo giovane, a sinistra una matrona e a destra un uomo, ambidue con le braccia sollevate e stese in atto di preghiera. Una donna in preghiera, fra due monogrammi di Cristo rivolti l'uno verso l'altro, avanti alla quale è dipinto un fanciullo che non è in preghiera, riempie la lunetta. Circa il significato di quest'ultimo gruppo nessun dubbio ha il Bosio; la dichiarazione sottoposta, la quale non poteva concepirsi più precisa, suona: «la gloriosissima Vergine in atto di orare, con Christo signor nostro in seno: come dichiarano li due segni ☧ che stanno da ambedue le parti». Questa interpretazione trovò degli avversari; il Bottari «non credeva di dover condannare coloro che non accettassero l'opinione del Bosio». «Certamente non è punto inverosimile che questa donna rappresenti chi fece fare la pittura, e che il bambino, che ella ha davanti, rappresenti qualche suo figliuolo».[2] L'interpretazione del Bottari fu propugnata di recente specialmente in Germania. Però la maggioranza degli archeologi stette pel Bosio; anche il de Rossi ammise l'affresco nella sua raccolta delle *Immagini della Beata Vergine tratte dalle catacombe,* e la riprodusse in copia a colori. Il grande maestro appoggia su tre ragioni la sua sentenza che si tratti d'una rappresentazione della Madre di Dio; egli si appella in primo luogo ai due monogrammi, cui attribuisce il significato di *accennare* a Cristo, poi all'atteggiamento del fanciullo, le cui braccia non sono distese in posizione di preghiera come quelle della madre; finalmente, alla concezione formale del gruppo, che sarebbe stata ricevuta nell'arte bizantina per le rappresentazioni della Madonna.

Allorchè dodici anni fa pubblicai il mio lavoro sul *Ciclo di pitture cristologiche,* queste ragioni non mi parvero sufficienti; io allora chiudevo il mio esame della immagine in questione con le seguenti parole: «pertanto fino a che i monumenti non ci offrano rappresentazioni parallele *più chiare,* io non posso interpretare l'orante diffe-

[1] Cfr. sopra p. 123.

[2] Bottari, *R. S.*, III, p. 83.

rentemente dalle altre oranti ». [1] La forza dimostrativa degli argomenti prodotti dai de Rossi, da allora certo non è cresciuta; ma invece, proseguendo nel mio studio, sono comparsi i paralleli richiesti, i quali parlano sì chiaro, che mi sono visto obbligato ad abbandonare la mia prima sentenza. Abbiamo i paralleli *nei nove*[2] *busti di Cristo,* che si trovano dipinti nei sepolcri di diverse catacombe: uno di essi fu distrutto dal Boldetti, gli altri sono conservati e noti, ad eccezione di due. *Tutti sono del IV secolo,* come la nostra pittura; ma ciò che qui importa specialmente è il *fatto* che *in tutti e nove i casi, oltre i busti di Cristo, nelle relative sepolture esiste almeno anche un altro quadro che in qualche modo ha per oggetto il Salvatore.* Per maggiore comodità del lettore vogliamo porre sott'occhio i singoli esempi:

1. Nel cubicolo 4 in Santa Domitilla, oltre il busto di Cristo, vediamo la risurrezione di Lazzaro ed Orfeo; 2. nell'arcosolio vicino, la moltiplicazione dei pani e la risurrezione di Lazzaro[3]; 3. nella cripta dei Magi, nella medesima catacomba, Cristo fra gli Apostoli, l'adorazione dei Magi e la risurrezione di Lazzaro; 4. nella cripta di Diogene, anche qui la risurrezione di Lazzaro; 5. nella basilica dei Santi Marco e Marcelliano, la moltiplicazione dei pani; 6. in un arcosolio della regione liberiana in San Callisto, Cristo giudice dei morti; 7. in un cubicolo della catacomba di Sotere, la risurrezione di Lazzaro; 8. nell'arcosolio di un cubicolo di San Sebastiano, Cristo nella mangiatoia fra i due animali; 9. nell'arcosolio di Celerina in Pretestato, il monogramma di Cristo fra due colombe. [4] Questo fatto che si ripete regolarmente è d'importanza decisiva per la nostra questione, poichè se il busto di Cristo non comparisce mai solo in nove sepolcri, ma è sempre accompagnato da una o più altre rappresentazioni del Salvatore, siamo obbligati ad ammettere l'esistenza di tale rappresentazione anche pel decimo sepolcro, cioè pel nostro arcosolio; ora, quella non può essere che l'immagine della lunetta, *quindi dobbiamo riconoscere la Madre di Dio nella figura dell'orante e Cristo nel fanciullo.*

Il risultato raggiunto a forza d'induzioni ci rende poi ovvio l'interpretazione retta del gruppo in se stesso, come pure nella sua relazione con le altre pitture dell'arcosolio. Ora, che consta essere dipinti nella lunetta Maria ed il Bambino Gesù, si spiega la presenza dei monogrammi di Cristo in questo gruppo, si spiega soprattutto la *mancanza dei medesimi accanto alle figure dei due oranti* dipinti nella volta e che rappresentano i *defunti* sepolti nell'arcosolio. Se i monogrammi avessero dovuto accennare che i « defunti vivono in cielo », non avrebbero dovuto mancare presso i due oranti della volta; che l'artista ciò non ostante potesse tralasciarli in quest'ultimo caso, mentre li mise nel gruppo della Madonna, è segno che per mezzo dei monogrammi doveva essere determinata la personalità del fanciullo e così insieme quella della madre. Ora si spiega inoltre perchè il fanciullo non prega e perchè è rappre-

[1] *Cyklus,* p. 48.

[2] Si capisce da sè che qui dovevano citarsi soltanto gli affreschi che datano dal tempo della sepoltura nelle catacombe.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tav. 33, 2, e le nostre tav. 226, 3 e 4.

[4] Tavv. 181, 1; 251.

sentato sedente in grembo alla madre; se fosse stato un semplice defunto, l'artista probabilmente lo avrebbe dipinto come *orante* e certamente *accanto* alla madre.[1]

Gli affreschi dell'arcosolio esprimono in immagini quanto dice a parole l'iscrizione spesso citata di Genziano,[2] nella quale i superstiti si rivolgono al defunto, perchè « nelle sue orazioni interceda per loro, giacchè sanno che egli è in Cristo »: « et in orationi(bu)s tuis roges pro nobis quia scimus te in ☧ ». Qui Cristo è rappresentato due volte: nell'arco come giovane con l'acconciatura dei capelli alla nazzarena, nella lunetta come fanciullo in grembo alla sua Santa Madre. Questa pure è rappresentata come orante; anche a Lei è rivolta la preghiera: « nelle tue orazioni supplica per noi, che ti sappiamo presso Cristo ». Come vedremo più avanti, nell'epigrafia antica sono sempre i soli *parenti defunti* quelli ai quali i superstiti si raccomandavano affinchè pregassero per loro; perciò nell'arte cimiteriale sono dipinti come *oranti;* qui, per la prima volta, anche Maria appare in preghiera, quindi siccome quella che deve intercedere presso Dio a favore dei viventi. Con tutto il valore che la pittura ha pel culto di Maria nell'antichità, non deve sorprenderci come qualche cosa di straordinario, poichè già Sant'Ireneo, quindi più d'un secolo prima, dà alla Madre di Dio il titolo di « advocata ».[3]

Sebbene l'immagine della Madonna col Bambino Gesù sia stata pubblicata innumerevoli volte, io non potevo escludere dall'opera mia una rappresentazione sì importante, e da tempo ne feci una nuova copia riprodotta a tav. 163,1; essa, insieme con gli altri affreschi dell'arcosolio, doveva riempire una tavola intiera. Essendo i due oranti dipinti nella volta coperti in parte da crosta stalattitica, io li sottoposi ad un lavaggio, con acido diluito, nel maggio 1900. A causa della scomoda posizione nella quale dovetti compierlo — in ginocchio — e perchè la crosta era forte, il lavoro fu sì difficile, che mi vidi costretto ad accontentarmi di una pulitura superficiale, e per tal modo, avanzò una buona parte del preparato. Invece di gettarlo via, preferii servirmene a pulire il gruppo della Madonna, che parimenti era in parte coperto da incrostazioni e per giunta guasto da varie macchie. Fin dalla prima lavatura vidi che la crosta presentava molto minore resistenza che nelle figure della volta; vidi inoltre che ad ogni nuova lavatura i tratti della Madonna cambiavano sempre in meglio. Sebbene dovessi fare il lavoro in ginocchio, non ristetti fino a che le teste della Madonna e del Bambino non furono ripulite completamente o quasi ed in sostanza anche il resto delle due figure. La mia fatica fu compensata abbondantemente; le tavv. 207 ss. mostrano che io, per così dire, ho richiamato in vita e restituiti all'indagine scientifica la testa di Madonna più diligentemente eseguita fra quante ne sono dipinte nelle catacombe. Prescindendo dalla porzione riempita di cemento, la pittura è conservata *interamente;* il loculo che vi si trova sotto non fu scavato più tardi, come si fu soliti affermare fin ora, ma appartiene alla co-

[1] Cfr. tavv. 90, 2; 212, 219, 1, e 243, 2. In due altri casi (tav. 21, 2; Bosio, *R. S.*, p. 279; Garrucci, *Storia*, II, tav. 35, 2 ed il mio *Alte Kopien*, tav. XIII, 1, p. 24 s.) il fanciullo orante trovasi a lato del padre.

[2] *Cyklus*, tav. 9, 4.

[3] *Contra haeres.*, 5, 19, Migne 7, 1175.

struzione *primitiva*. L'artista scelse qui e nelle altre figure dell'arcosolio il formato della mezza figura per poter dipingere teste più grandi; manifestamente egli pose la maggior cura nell'immagine della Madre di Dio, che è eseguita meglio di tutte le altre, ed offre, in paragone con la matrona raffigurata nella volta, un vestiario molto più ricco ed una decorazione più preziosa. La nostra tavola doppia 208-209 presenta la parte centrale in grandezza di tre quarti dell'originale, la tav. 207 tutto il gruppo. Confrontando le tavole con le copie pubblicate, risulta che tutte queste sono *affatto inservibili*. Per caratterizzarle, basti dire che quella del Liell,[1] la quale poteva considerarsi la più fedele, di fronte all'originale sembra ora una caricatura.

È strano che neppur uno degli eruditi che si sono fin qui occupati dell'affresco, abbia indovinato gli abiti della Vergine: tutti dicono che essa ha il velo, la tunica ed un largo mantello, mentre di fatto porta soltanto un leggiero velo trasparente e la dalmatica a larghe maniche. Il velo è di un bianco che dà nel turchino, la dalmatica giallo-scura ed alle maniche, come pure sul petto, ornata di larghe strisce di porpora azzurro carico, quasi nera. La tunica del fanciullo è di color bruno ed aveva alle ascelle segmenti circolari pure di porpora scura; essa presenta già l'apertura triangolare del collo. Ci spinge all'epoca post-costantiniana anche il ricco corredo di cui è ornata la Vergine; intorno al collo essa porta una collana di perle e pietre preziose e dalle orecchie pendono due grandi perle. In tal guisa gli artisti dell'ultimo periodo delle catacombe solevano ornare l'elemento femminile dei beati. Questo amore alla pompa, trasportato in Roma dall'Oriente, crebbe sempre più, finchè nell'arte bizantina degenerò in vera manìa di lusso: a partire dal tempo di Giustiniano le rappresentazioni della Madre di Dio non la cedono in nulla alle imperatrici per ciò che riguarda la ricchezza dell'ornamento esteriore. Come hanno già osservato altri, la nostra immagine è la più antica fra quelle che più tardi furono sì preferite dall'arte bizantina. Se pertanto tutti gli indizi stanno per la data post-costantiniana dell'affresco, non possiamo però sorpassare la metà del IV secolo attesa la esecuzione artistica della Madonna. Con ciò concorda anche la circostanza che il busto del Salvatore dipinto nella volta manca del nimbo. Perciò va ammessa come data d'origine la metà circa del secolo predetto.[2]

Noi abbiamo esaminato una grande quantità di pitture, le quali rappresentano la beata Vergine col suo divin Figlio, e che comprendono il periodo che va dall'inizio del II secolo, alla fine del IV. In esse la figura principale è sempre Cristo, anche se, come avviene per lo più, comparisce pargoletto in grembo alla Madre; *a Lui* spetta l'adorazione dei Magi; *Lui* magnifica Isaia nelle sue profezie; *Egli* è la stella di Giacobbe vaticinata da Balaam, ed è *per Lui* che Betlemme è felicitata da Michea. D'altra parte non può negarsi che anche Maria occupi una parte importante; questo specialmente va detto riguardo alle due pitture discusse in primo luogo ed alle due

[1] *Mariendarstellungen*, tav. VI.

[2] Cfr. su ciò anche p. 123 s.

ultime:[1] là viene proposta come Vergine Madre di Dio, qui come esemplare delle vergini consecrate a Dio ed interceditrice per coloro che i defunti lasciarono sulla terra. Quindi queste quattro immagini riuniscono i grandi privilegi, coi quali la Provvidenza contraddistinse la Madre di Dio: più che non avvenga in qualsiasi documento scritto dei secoli delle persecuzioni, esse con pochi ma potenti tratti caratterizzano la posizione di Maria nella Chiesa dei primi secoli e mostrano che *quanto alla sostanza* essa fin da allora era quella che fu poi.

II.

Gesù Cristo operatore di miracoli.

Ad eccezione degli affreschi, nei quali Cristo è raffigurato come Buon Pastore, giudice e maestro, le *rappresentazioni di miracoli* sono anzitutto quelle nelle quali egli appare adulto. Se noi ricerchiamo la ragione per cui appunto queste rappresentazioni furono sì frequentemente riprodotte sulle sepolture, la troviamo nelle Sacre Scritture. Il Salvatore stesso per provare la sua divinità si appellava, di fronte ai suoi discepoli, ai miracoli operati da lui: « non credete che io sono nel Padre ed il Padre in me? Se non credete a me, credete almeno per ragione delle opere »,[2] poichè « le opere che compio in nome del Padre mio, esse danno testimonianza di me ».[3] Di fatto mediante i miracoli Cristo dimostrò di essere superiore all'ordine naturale delle cose, e signore e padrone della natura, in una parola, *Dio:* « Ipsa Deum virtus factorum et mira loquuntur », dice Prudenzio.[4] Ed è precisamente la *fede nella sua divinità* quella che il Salvatore esige, o espressamente rileva nella maggior parte delle opere miracolose. Prima di compiere la risurrezione di Lazzaro, diede occasione a Marta, sorella del defunto, di confessare: « Sì, Signore, io credo che tu sei Cristo, Figlio del Dio vivo, venuto in questo mondo ».[5] Prima di guarire il paralitico e l'emorroissa egli dichiara di operare per compensarli della loro fede in lui: « Figlia — dice alla donna — sii consolata! la tua fede ti ha salvato »,[6] e sanò il paralitico perchè « vide la fede » di coloro che avevano calato dal tetto l'infermo.[7] Inoltre il lebbroso aveva manifestato la sua fede in Cristo adorandolo e gettandosi bocconi in terra alla sua presenza.[8] Finalmente il cieco nato riebbe la vista perchè « in lui dovevano manifestarsi le opere di Dio »: Cristo insieme alla vista corporale gli diede anche la spirituale, la fede, poichè allorquando più tardi gli si diede a conoscere per Figlio di Dio, il risanato « si gettò a terra » e lo adorò.[9] Se pertanto i cristiani facevano dipin-

[1] Tav. 22; 83, 1, e 81; 207 ss.
[2] Giov., 14, 11 s.
[3] Giov., 10, 25.
[4] *Apoth.*, 649: Migne, 59, 975.
[5] Giov., 11, 27.
[6] Matt., 9, 22; Marc., 5, 25 ss.; Luc., 8, 42 ss.
[7] Matt., 6, 1 ss.; Marc., 2, 3 ss.; Luc., 5, 18 ss.
[8] Matt., 8, 2 ss.; Marc., 1, 40 ss.; Luc., 5, 12 ss.
[9] Giov., 9, 38: Marc., 8, 22 ss. Al cieco Bartimeo il Salvatore disse: « va, la tua fede ti ha salvato » (Marc., 10, 52) ed al cieco mendico: « vedi! la tua fede ti ha salvato » (Luc., 18, 42).

gere sulle loro tombe l'una o l'altra di queste guarigioni o risurrezioni, ciò avveniva perchè identificando in certo qual modo se stessi coi risanati o richiamati alla vita, esprimevano con immagini la loro fede nella divinità di Cristo e la preghiera di dare nuove prove di tanta virtù, giacchè Egli « ha nelle sue mani il potere sulla morte e la vita »[1] e « può anche risuscitare dalla morte all'eterna vita ». Quanto queste idee corrispondano a quelle degli antichi, è provato dall'epitafio composto da Damaso pel suo sepolcro:

QVI GRADIENS PELAGI FLVCTVS COMPRESSIT AMAROS
VIVERE QVI PRAESTAT MORIENTIA SEMINA TERRAE
SOLVERE QVI POTVIT LETALIA VINCVLA MORTIS
POST TENEBRAS FRATREM POST TERTIA LVMINA SOLIS
AD SVPEROS ITERVM MARTHAE DONARE SORORI
POST CINERES DAMASVM FACIET QVIA SVRGERE CREDO.[2]

« Colui che incede sugli amari flutti del mare, che dà nuova vita al seme morto nei solchi, che potè sciogliere (a Lazzaro) i legami della morte e ridonarlo dal tenebroso sepolcro, ove aveva giaciuto tre giorni, alla sorella Marta, questi, così io fermamente credo, risusciterà pure me Damaso dalla morte alla vita eterna ».

Merita di essere accoppiato a questa iscrizione il noto passo delle *Constitutiones apostolicae* (5, 7 Migne, 1, 843), che le è molto affine pel contenuto: « inoltre crediamo alla risurrezione, e ciò per la risurrezione del Signore. Poichè Egli è colui che richiamò a vita Lazzaro dopo tre giorni, dacchè era seppellito, che risuscitò la figlia di Giairo e il figlio della vedova e che parimenti, dietro ordine del Padre, risorse egli pure dopo tre giorni e con ciò divenne il pegno della nostra risurrezione. Egli, che trasse fuori dopo tre giorni, vivo ed intatto, Giona dal ventre del mostro marino, che trasse fuori i tre giovani dalla fornace di Babilonia e Daniele dalle fauci dei leoni, Egli potrà strappare anche noi dalla morte ». Nei due periodi seguenti l'autore ricorda inoltre le guarigioni del paralitico, della mano inaridita e del cieco nato ed anche la moltiplicazione dei pani e dei pesci, il cambiamento dell'acqua in vino, l'estrazione dello statere dalla bocca del pesce e tutte e due le volte vi si inserisce un rinvio alla risurrezione: ὁ αὐτὸς καὶ ἡμᾶς ἀνεγερεῖ – ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ. Molto prima di Damaso e delle Costituzioni apostoliche, Sant' Ireneo scriveva: « Chi dà la guarigione, quel medesimo può dare anche la vita, e chi dà la vita, quel medesimo dà anche l'immortalità alla sua creatura ».[3] Ancor più antica è la testimonianza di San Giustino martire, che presenta quale scopo dei miracoli del Nuovo Testamento la fede in Cristo e collega a questa fede la garanzia della

[1] *De resurr. mort.*, 372 ss. fra le opp. Cypr., ed. Hartel, III, 324: Cuncti Dominum cognoscite verum, Qui solus animam faciet contendere lucem Eamdemque potest in tartara trudere poenae Et cui cuncta patet vitae mortisque potestas.

[2] Maximilianus Ihm, *Damasi epigrammata*, p. 13, n. 9.

[3] *Contra haeres.*, 5, 12, 6, Migne 7, 1156: « Qui igitur curationem confert, hic et vitam; et qui vitam, hic et incorruptela circumdat plasma suum ».

risurrezione alla felicità eterna:... Χριστός, ὃς καὶ ἐν τῷ γένει ὑμῶν πέφανται καὶ τοὺς ἐκ γενετῆς καὶ κατὰ τὴν σάρκα πηροὺς καὶ κωφοὺς καὶ χωλοὺς ἰάσατο, τὸν μὲν ἅλλεσθαι, τὸν δὲ καὶ ἀκούειν, τὸν δὲ καὶ ὁρᾶν τῷ λόγῳ αὐτοῦ ποιήσας καὶ νεκροὺς δὲ ἀναστήσας καὶ ζῆν ποιήσας... αὐτὸς δὲ καὶ ταῦτα ἐποίει, πείθων καὶ τοὺς ἐπ'αὐτὸν πιστεύειν μέλλοντας, ὅτι κ'ἄν τις, ἐν λώβῃ τινὶ σώματος ὑπάρχων, φύλαξ τῶν παραδεδομένων ὑπ' αὐτοῦ διδαγμάτων ὑπάρξῃ, ὁλόκληρον αὐτὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ αὐτοῦ παρουσίᾳ μετὰ τοῦ καὶ ἀθάνατον καὶ ἄφθαρτον καὶ ἀλύπητον ποιῆσαι ἀναστήσει.[1]

Per le pitture che ci pongono sotto gli occhi rappresentazioni di miracoli, rimandiamo, al capitolo *decimoquinto* per quelle relative ai miracoli del pane e del vino, ed al *decimosesto* per le risurrezioni di morti, sicchè qui non abbiamo da parlare che delle guarigioni.

§ 65. La guarigione dell'emorroissa.

La *guarigione dell'emorroissa* è narrata uniformemente, quanto alla sostanza, dai tre primi evangelisti. Stava Gesù sulle mosse per recarsi da Giairo, capo della sinagoga, affine di richiamarne in vita la figlia defunta. Lo seguiva gran folla: « Ed ecco una donna che da dodici anni soffriva flusso di sangue, gli si accostò da tergo e toccò il lembo della sua veste, perchè diceva dentro di sè: solo che io tocchi la sua veste, sarò guarita. Ma Gesù le si rivolse, la guardò e disse: sta di buon animo, figlia: la tua fede ti ha salvata. E la donna da quel punto fu sana: »[2] Le pitture che rappresentano questo miracolo, sono abbozzate secondo il tenore del racconto biblico; la donna si è inginocchiata sopra di un solo od ambedue le ginocchia e con la mano destra tocca la estremità dell'abito di Cristo: questi è in posizione di moto e nel momento in cui si volta verso la donna. Le rappresentazioni dell'emorroissa sono fra le più rare: delle due conosciute, una è nella cripta della passione alla catacomba di Pretestato[3] e l'altra si trova nella parete d'ingresso del cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino, a destra di chi entra:[4] quella è della prima metà del II secolo, questa della metà del III. Mentre l'artista dell'immagine più antica, attenendosi maggiormente al testo sacro, introdusse nella sua composizione due Apostoli che accompagnano il Salvatore, nell'affresco posteriore sono raffigurate invece soltanto le due persone principali: Cristo e l'emorroissa; quest'ultima è una delle poche figure che si coprono il capo con la palla.[5]

Nelle tavv. 98 e 130 pubblico per la prima volta altri due affreschi della seconda metà del III e della prima metà del IV secolo; si trovano ambedue nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Il più antico ed anche meglio conservato, è dipinto sulla parete d'ingresso del cubicolo dell'Orfeo. La composizione si accosta a quella del cubicolo 54. Cristo, che è una figura ben disegnata, ha la destra sollevata col gesto di

[1] *Dial. cum Tryph.*, c. 69, ed. Maur., 176. Vedi anche lo Schultze, il quale nei suoi *Studien*, p. 15 ss. raccolse altri testi.

[2] Matt., 9, 20 ss. Cfr. Marc., 5, 21 ss.; Luc., 8, 42 ss.

[3] Tav. 20.

[4] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I, 2; IV, 2.

[5] Cfr. su ciò p. 84 s.

parlare e tiene inerte la verga nella sinistra. La donna tocca il lembo del pallio ornato della lettera I; il suo vestiario consiste nella tunica discinta col clavo e in una cuffia strettamente aderente, sotto la quale spuntano alcuni riccioli. L'artista riuscì a figurarla nell'espressione della faccia siccome una donna *vecchia.*[1] L'altro affresco è parte della decorazione della volta nella cripta 37 A. Purtroppo è tutto coperto da macchie e parzialmente anche distrutto insieme allo stucco. Prescindendo dall'attitudine della destra di Cristo, esso somiglia talmente all'altro qui sopra descritto, da doversi ammettere che ambedue furono eseguiti sopra un medesimo modello.

Delle quattro rappresentazioni del miracolo, la più antica senza dubbio è anche la meglio riuscita. Allorchè il P. Marchi e il Perret la fecero copiare, essa era conservata intieramente; più tardi cadde una parte dello stucco con la metà superiore della figura di Cristo, e fu rubata, o per incuria perì: nella cappella io non ne trovai alcun frammento. La copia del Perret[2] nella riproduzione delle tre figure, che sono in cammino, è incomparabilmente più fedele di quella del Marchi pubblicata dal Garrucci.[3] Sembra che il Perret abbia preso la donna inginocchiata per una macchia informe di colore, poichè nel testo esplicativo della sua tavola (*Trois figures*) non se ne fa alcun cenno.[4] Il Garrucci la riconobbe, e giustamente, per l'emorroissa, ma nella sua copia manca la testa; lo sbaglio però è molto scusabile, perchè precisamente in questo punto l'affresco è quasi del tutto svanito. L'artista infatti dipinse dapprima le tre figure maschili e poi la donna, per cui, mancandogli lo spazio, dovette metterne la testa sull'abito della figura di mezzo.

Il Boldetti ci dà notizia di una cripta scoperta nel primo piano della catacomba di Domitilla, non lungi da quella di Diogene, la quale aveva una «vaga forma architettonica ed era ornata di pitture».[5] Fra i soggetti rappresentativi ricorda in primo luogo «la Vergine inginocchiata, con l'angelo che annunzia il mistero dell'incarnazione del Verbo». Ma non è concepibile nel IV secolo, al quale ragioni locali fanno ascrivere la pittura, una scena della Annunciazione di *tal forma;* se realmente si tratta di una figura femminile *inginocchiata*, essa, insieme ad una figura virile, facilmente può essere la emorroissa. È più prudente però astenersi da giudizio definitivo prima d'aver visto l'originale. Il de Rossi credeva di potere identificare il cubicolo in questione con la cripta dei Magi,[6] cioè con quella, nella quale, tratto in inganno dal suo copista, aveva preso per una «Annunciazione di Maria» l'immagine dei tre fanciulli nel fuoco protetti dall'angelo. Da allora il cubicolo fu detto, e così è detto pur ora dai fossori «cripta della Nunziatella». Questa identificazione è del tutto errata, poichè la cappella è nel secondo piano, è molto lontana dalla cripta di Diogene e non ha alcuna pittura con una figura femminile in ginocchio. Rimasero finora infruttuose le mie ricerche per ritrovare la cripta nella parte indicata dal Boldetti; soltanto gli scavi condurranno allo scopo voluto.

[1] Tav. 99, 1.
[2] *Catacombes*, I, tav. 82.
[3] *Storia*, II, tav. 38, 2.
[4] Loc. cit., VI, p. 46.
[5] *Cimiteri*, p. 21.
[6] Tavv. 225, 1; 231.

§ 66. La guarigione del paralitico.

Come fu già notato, le pitture del paralitico rappresentano l'atto finale del miracolo, che è affatto simile nelle due guarigioni diverse; però dalla qualità delle immagini che le circondano può ricavarsi che i pittori dal terzo secolo in poi nella maggior parte dei casi intendevano riprodurre la guarigione narrata dai tre primi evangelisti, siccome espressione della fede nella divinità di Cristo e non come simbolo del battesimo. Comunemente gli affreschi offrono soltanto il paralitico; solo *due volte,* per ragioni di simmetria, fu posto nella composizione il Redentore, perchè nel campo che vi corrisponde vediamo una scena composta di due figure.[1]

1. Parete d'ingresso del cubicolo 54 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Stucco di due strati. Metà del III secolo.

L'immagine è molto sbiadita, ma è chiaramente riconoscibile dalle pennellate, in grazia dei colori tirativi fortemente, così che potei ricostruirla nel suo stato originale.[2] Il paralitico, dipinto a destra di Cristo, porta il letto, al quale sono aggiunte anche le lenzuola; è vestito di tunica succinta e scarpe. Il Salvatore è rivolto al risanato e tiene la destra sollevata in atto di parlare.

2. Parete d'ingresso del cubicolo 52 (V) nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 69.[3]

Il paralitico va in fretta verso destra e porta sulle spalle il letto con la relativa biancheria. Un'orante fa da riscontro. Al tempo del Bosio la figura del risanato era molto ben conservata; dopo di lui fu deturpata con una zappa sulla faccia e sul petto.

3. Parete d'ingresso del cubicolo 53 (IV) nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 68, 2.

Allorchè furono tolti gli stipiti di travertino dalla porta d'ingresso, l'affresco fu talmente danneggiato, che al paralitico rimase soltanto la mano destra che tiene il letto con la biancheria. Era una copia del n. 1, ma dipinta da un altro artista. Cristo opera il miracolo toccando con la destra il letto. L'Avanzini trasformò il Salvatore, che porta le basette, in Mosè accanto alla rupe, vestito di clamide,[4] quindi l'immagine può considerarsi inedita, dal momento che la copia pubblicatane non offre alcuna somiglianza con l'originale.

4. Parete d'ingresso del cubicolo dell'Orfeo nella predetta catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 98. Inedita.

Il risanato, che procede verso sinistra, è vestito della tunica manicata, cinta, e, secondo ogni apparenza, di sandali; porta il letto sulle spalle e lo tiene fermo con am-

[1] Questi due affreschi rappresentano la guarigione del cieco nato e il dialogo di Cristo con la Samaritana.

[2] Wilpert, *Cyklus,* tavv. I-IV.

[3] Wilpert, *Cyklus,* tav. V, 2; Bosio, *R. S.,* p. 347; Aringhi, *R. S.,* II, p. 75; Bottari, *R. S.,* II, tav. 105; Garrucci, *Storia,* II, tav. 45, 3.

[4] Bosio, *R. S.,* 343; Aringhi, *R. S.,* II, p. 71; Bottari, *R. S.,* II, p. 103; Garrucci, *Storia,* II, tavola 44, 2.

bedue le mani mediante cordoncini. L'affresco è completamente intatto ed è uno di quelli che hanno conservato la freschezza originale del loro colorito.

5. Parete d'ingresso nel cubicolo 33 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 105, 2. Inedita.

Come il n. 4 e con somma probabilità eseguita sul medesimo modello. L'immagine è in parte distrutta con lo stucco.

6. Parete d'ingresso del cubicolo 37 A nella stessa catacomba. Stucco di due strati. Prima metà del IV secolo. Tav. 129, 2. Inedita.

La rappresentazione è qua e là obliterata e sbiadita: il paralitico, col letto vuoto sulle spalle, procede verso sinistra. Col color verde del letto il pittore ha posto anche alcune luci ed ombre nella sua tunica manicata.

7. Volta del cubiculum XI della stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.

Il paralitico cammina a destra; nel resto somiglia al n. 5; esso è annerito fino ad essere quasi irriconoscibile. L'Avanzini nella sua copia formò della tunica con maniche due vesti: l'esomide e la tunica inferiore.[1]

8. Arcosolio destro del cubiculum II nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 197, 2.[2]

Come il n. 2. I sandali che il paralitico porta vanno considerati come eccezione, perchè negli affreschi, ove può rilevarsi chiaramente la calzatura, il risanato ha di regola scarpe basse. Nel resto l'Avanzini, copista del Bosio, si attenne molto poco all'originale, ponendo più in basso la testa della figura e disegnando il lenzuolo là ove essa dovrebbe stare realmente. L'affresco è qua e là obliterato ed annerito.

9. Lato sinistro della volta del primo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 166, 2.

Come il n. 4. Nella copia del Garrucci[3] mancano le guarnizioni e segmenti, dei quali è ornata la tunica del paralitico; questi divide la scena del peccato originale in modo che Adamo sta a sinistra, Eva con l'albero a destra.

10. Lato destro della volta del secondo arcosolio dei Magi con la stella nella medesima catacomba. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

Dello stesso pittore e della stessa maniera del n. 9, ma peggio conservata.

11. Parete di fronte dell'arcosolio della cripta di Susanna nella predetta catacomba. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 220. Inedita.

Come il n. 9 e probabilmente dello stesso pittore. L'immagine è eseguita su di un fondo insufficiente ed ora è molto guasta.

12. Parete di fronte dell'arcosolio 15 nella regione dell'annona in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 239.[4]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 233; Aringhi, *R. S.*, I, p. 541; Bottari, *R. S.*, II, 60; Garrucci, *Storia*, II, 23, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

[4] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben* nella *Röm. Quartalschr.*, 1881, tav. VI.

Come il n. 2. La tunica del paralitico è ornata del lorum, di due strisce di guarnizione alle maniche e di due segmenti circolari fra la cintura ed il lembo inferiore.

13. Parete di fronte dell'arcosolio del vignaiuolo nel coemeterium maius. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 245, 2. Inedita.

Il paralitico somiglia in sostanza a quello del n. 2: è svanito nella parte superiore e coperto di macchie; la condizione dell'immagine doveva essere cattiva anche al tempo in cui fu scoperto l'arcosolio, perchè il Bosio non ne fa parola.

14. Lunetta dell'arcosolio con la scena dell'ossesso in Sant'Ermete. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 246.

Come il n. 2, ma molto sbiadito. L'Avanzini, nella sua copia, cambiò il letto in una porta per cui il Bosio credette erroneamente che ivi fosse dipinto «Sansone con le porte di Gaza».[1] Questo errore fu ripetuto anche da alcuni recenti archeologi, quantunque già il Bottari avesse data la giusta interpretazione dell'affresco. Come nelle altre immagini, così anche qui il paralitico ha la tunica manicata, non l'esomide, come mostrano le copie.

15. Ci è rimasta unicamente in un cattivo schizzo di un dilettante una rappresentazione perduta del paralitico: essa decorava la parete d'ingresso del cubicolo di un piccolo ipogeo non lungi dai sepolcri degli Scipioni e fu pubblicata dal de Rossi sedici anni fa su copia di quello schizzo, da me corretto.[2] Se dovessi ora fare quel disegno, muterei senza esitazione in tunica manicata succinta la discinta, che il paralitico porta nello schizzo.

§ 67. La guarigione del cieco.

Esistevano sette pitture rappresentanti la *guarigione del cieco:* sei ci sono conservate, una è distrutta. Comunemente si ritiene che in esse sia riprodotta la guarigione del cieco nato, narrata quanto diffusamente altrettanto drammaticamente bene da San Giovanni (9, 1 ss.); però finora una sola immagine giustifica questa ipotesi: le rimanenti possono riferirsi anche alle altre guarigioni di ciechi. La più antica di quelle conservate è della prima metà del III secolo. Con ciò naturalmente non è esclusa l'esistenza di rappresentazioni più antiche (ora perite); riteniamo anzi probabile che la formazione della scena cada in tempo considerevolmente anteriore e che la guarigione, come vedremo fra poco, sia stata dipinta forse nella cripta della passione della catacomba di Pretestato. Il cieco ovunque è vestito di tunica discinta e di scarpe basse.

1. Parete d'ingresso del cubiculum III in Santa Domitilla. Stucco di due strati. Prima metà del III secolo.[3]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 587; Aringhi, *R. S.*, II, p. 331; *R. S.*, III, tav. 187, p. 163; Garrucci, *Storia*, tav. 83, 2.

[2] *Bullett.*, 1886, tav. II, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 249; Aringhi, *R. S.*, I, p. 557; Bottari, *R. S.*, II, tav. 68; Garrucci, *Storia*, II, tavola 29, 3.

L'affresco da lungo tempo non esiste più: lo conosciamo soltanto dalla copia dell'Avanzini. Cristo era raffigurato nel momento in cui con l'indice della mano destra « spalmava » gli occhi del cieco. L'artista pertanto manifestamente intendeva rappresentare il miracolo raccontato da San Giovanni. Il cieco nato piegavasi sul ginocchio destro e stendeva le mani in atto di supplica verso Cristo. Garantisce la fedeltà della copia in generale la circostanza che l'immagine mezzo secolo dopo la sua pubblicazione (nella *Roma Sotterranea* del Bosio) fu staccata dalla parete, e quindi doveva essere ben conservata quando l'Avanzini la copiò. Se prescindiamo dalla calzatura, tralasciata dall'Avanzini, il disegno non offre nulla che possa farci sospettare un qualche errore.

2. Parete d'ingresso del cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo.[1]

La composizione mostra nel raggruppamento delle figure grande somiglianza col n. 1. Il cieco è prostrato su di un ginocchio e stende le braccia come le oranti; Cristo, alquanto curvo, ha il piede sinistro su una pietra e con tutta la mano destra tocca gli occhi del cieco. Questo particolare dovrebbe accennare alla guarigione narrata da San Marco (8, 22-25), ove si parla di « imposizione delle mani sugli occhi ». L'*essere in ginocchio* non è fondato sul testo sacro, ma in ambedue i casi è voluto dalla simmetria: qui il cieco corrisponde all'emorroissa inginocchiata, nel cubicolo III di Domitilla al lebbroso parimenti in ginocchio.

Se in questi due affreschi è messo sotto gli occhi il momento in cui si compie il miracolo, le altre rappresentazioni lo suppongono già avvenuto: il guarito ha gli occhi aperti e guarda avanti a sè, mentre Cristo gli pone la destra sul capo, ciò che è il gesto universalissimo della concessione di grazie.

3. Lunetta d'una nicchia nella regione degli Acili a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 70, 1.[2]

La mossa di Cristo è quella dei battezzanti, ma ogni equivoco è tolto dal *vestiario* di colui che viene risanato: il cieco sta con le braccia abbandonate e strettamente aderenti al corpo.

4. Parete d'ingresso del cubicolo 53 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 68, 3.[3]

Cristo tiene nella sinistra, oltre al pallio, anche la verga, senza però farne uso: con la destra tocca il capo del guarito. Questi ha le braccia abbandonate, rivolte alquanto all'infuori, e con ciò forse volle il pittore esprimere la lieta sorpresa per la vista riacquistata; la minore statura del corpo, che rileviamo anche nelle altre pitture, dovrebbe indicare la disparità fra lui e Cristo. Il capo del Salvatore mostra i tratti di uomo anziano ed è troppo piccolo in proporzione della lunghezza del corpo.

[1] Wilpert, *Cyklus*, tav. I-IV.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1888, tav. III (su mio disegno).

[3] Bosio, *R. S.*, p. 343; Aringhi, *R. S.*, II, p. 71; Bottari, *R. S.*, II, tav. 103; Garrucci, *Storia*, II, tavola 44, 2.

5. Parete d'ingresso del cubicolo 33 nella stessa catacomba. Stucco di due strati. Fine del III secolo. Tav. 105, 2. Inedita.

Come il n. 4. Del gruppo rimangono soltanto le gambe e l'estremità delle due figure: la parte superiore perì con lo stucco.

6. Parete d'ingresso del cubicolo 37 A nella stessa catacomba. Stucco di due strati. Prima metà del IV secolo. Tav. 129. Inedita.

Il risanato ha le braccia sollevate e così allargate, che quasi ha la posizione delle oranti. Prescindendo da questo particolare e dalla mancanza della verga, il gruppo somiglia perfettamente a quello citato sotto il n. 4, per cui ambedue dovrebbero derivare da un medesimo modello.

7. La scena della guarigione del cieco fu dipinta anche nel soffitto di un cubicolo dell'ipogeo sulla via Latina assai presto distrutto.[1] Dalla copia dell'Avanzini si deduce che assomigliava alla rappresentazione dichiarata al n. 3; apparteneva al IV secolo.

§ 68. La guarigione del lebbroso.

Nella mia opera *Cyklus* ho identificato pel primo la *guarigione del lebbroso*. In tutto sono note due sole pitture con la rappresentazione di questo miracolo: una della prima, l'altra della seconda metà del III secolo. Anche in questo caso la composizione si effettuò secondo il tenore del testo sacro. Narra San Marco (1, 40 ss.): «venne a Gesù un lebbroso a *raccomandarglisi, s'inginocchiò* e gli disse: se tu vuoi, puoi mondarmi. E Gesù si mosse a compassione di lui, lo toccò e gli *disse:* lo voglio: sii mondato ».[2] Conforme al racconto biblico, il lebbroso è raffigurato nel momento in cui s'è gittato ginocchioni sopra un ginocchio ed ha steso le braccia in atto di supplica: Cristo pronunzia le parole che operano il miracolo della purificazione dalla lebbra, tenendo la destra sollevata in atto di parlare. Questo gesto è l'unico segno che distingue l'immagine da quella della guarigione del cieco.

Una delle due pitture faceva da riscontro al risanamento del cieco nel cubiculum III della catacomba di Domitilla. Allorchè l'Avanzini la copiò pel Bosio,[3] doveva essere già alquanto svanita, perchè nella sua copia il lebbroso è completamente cambiato, cioè è calvo, con lunga barba intiera e tunica succinta, mentre nell'originale egli sarà stato distinto appena da quello che gli fa riscontro. Per questa alterazione gli archeologi non afferrarono il vero significato della pittura.[4] Oggi l'affresco è scomparso, ad eccezione di alcuni contorni dipinti in color marrone.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 91; Garrucci, *Storia*, II, tavola 40, 1.

[2] Cfr. Matt., 8, 2 ss.; Luc., 5, 12 ss.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 249; Aringhi, *R. S.*, I, p. 557; Bottari, *R. S.*, II, tav. 68; Garrucci, *Storia*, II, tavola, 29, 4, p. 34.

[4] Il Bosio con tutta sicurezza interpreta la scena siccome guarigione del paralitico: *Christo Signor nostro, che sana il paralitico;* il Bottari si astiene dall'in-

La tav. 74, 2 dà una esatta riproduzione della seconda pittura, che è sulla parete destra nel cubicolo dell'ipogeo della Nunziatella e fu rovinata a colpi di zappa da vandali moderni. Nel mio *Cyklus* (tav. VII, 2) ne pubblicai una copia completandone le parti mancanti; se si immagina il lebbroso a sinistra del Salvatore, si ottiene la rappresentazione svanita del cubiculum III della catacomba di Domitilla.

§ 69. La guarigione dell'ossesso.

Una pittura della seconda metà del IV secolo nella catacomba di Sant' Ermete, unica della sua specie, ha per soggetto, come riconobbe già il Garrucci,[1] la *guarigione dell'ossesso.* Ci è pervenuta in condizioni cattive, poichè distrutta insieme allo stucco nel lembo inferiore e nel resto non solo molto sbiadita, ma anche coperta completamente di macchie. Ciò non ostante, dalla mia tav. 246 può vedersi che la copia del Garrucci è più fedele di quella fatta dall'Avanzini pel Bosio.[2] Il gruppo fu concepito dall'artista sul racconto di San Luca (8, 26 ss.): l'ossesso totalmente *nudo,* è *in ginocchio,* ed in atto di supplicante stende in avanti le braccia abbassate; accanto a lui sta in piedi Cristo che gli ha posto la destra sul capo.[3]

Garantisce la giustezza di questa interpretazione la riproduzione dello stesso soggetto nel mosaico ravennate di Sant'Apollinare Nuovo,[4] ove l'ossesso ha *il medesimo atteggiamento* che nella pittura e dove al gruppo sono aggiunti i porci che si sono precipitati nel lago (Luc., 8, 33). L'affresco occupa il campo di mezzo della lunetta del monumentum arcuatum secundum; nel campo sinistro è dipinto il paralitico guarito, nel destro Daniele fra i leoni.

III.

Cristo si manifesta per Messia alla Samaritana.

Il *dialogo al pozzo di Giacobbe,* nel quale Cristo si diede a conoscere alla Samaritana pel Messia promesso,[5] ebbe per conseguenza la conversione di costei e di gran parte degli abitanti di Sichar: «e molti samaritani di quella città credettero a lui per

terpretarla e il Garrucci vede San Pietro nel barbato colla testa calva e crede che qui sia rappresentato il momento in cui l'apostolo « stupito della meravigliosa pesca, gettatosi ai piedi di Cristo, gli dice: Signore, allontanati da me, chè sono peccatore » (Luc., 5, 8). Basandosi su tale interpretazione il Ficker (*Apostel-darstellungen,* p. 65 s.) si servì di questa pittura per la creazione del *suo* tipo di San Pietro.

[1] Garrucci, *Storia,* II, tav. 83, 2, p. 90 s.

[2] Bosio, *R. S.,* p. 567; Aringhi, *R. S.,* II, p. 331; Bottari, *R. S.,* III, tav. 887.

[3] Gli antichi interpreti dell'immagine (Bosio ed Aringhi, loc. cit. e Bottari, loc. cit., p. 163) credono erroneamente che qui sia raffigurato « Cristo che impone le mani ai fanciulli » (Matt., 19, 13 ss.; Marc., 10, 13 ss,; Luc., 18, 15 ss.).

[4] Garrucci, *Storia,* IV, tav. 248, 2.

[5] Giov., 4, 26.

le parole della donna, la quale attestava: Egli mi ha detto tutto ciò che avevo fatto... E molti più credettero per la sua stessa dottrina. E dicevano alla donna: noi non crediamo per le tue parole; poichè noi stessi l'abbiamo udito, sappiamo che questi è veramento il Salvatore del mondo ».[1] Queste parole spiegano autenticamente la scena, riprodotta sui sepolcri, del dialogo di Cristo con la Samaritana: essa contiene una solenne professione di *fede in Cristo il promesso Messia.* Tuttavia non tutti gli affreschi della Samaritana vanno presi in questo senso: come proveremo più avanti,[2] un secondo significato si collega alla « fonte di acqua zampillante in vita eterna »[3] promessa da Cristo.

I quadri della Samaritana non sono numerosi; infatti finora se ne conoscono solo *quattro.* Tutti appartengono al periodo più antico: il primo è della prima metà del II secolo, il più recente della metà del III. La scena è composta delle due persone in azione, Cristo e la Samaritana, e di un pozzo che si eleva alquanto dal suolo. Il Salvatore è rappresentato due volte in piedi e due seduto. Quest'ultimo particolare corrisponde meglio al racconto biblico, poichè l'Evangelista espressamente nota che « Gesù stanco pel viaggio si sedette alla fonte ».[4] La Samaritana, che sta sempre a capo scoperto, in un affresco è in procinto di attingere acqua dalla fonte: negli altri è intenta alle parole che le rivolge il Salvatore.

Vanno considerate siccome espressione della fede in Cristo le *due* rappresentazioni che compaiono una volta ognuna in ciascuno dei due cicli di pitture cristologiche e quindi riguardano in modo speciale il Figlio di Dio: una si trova nella cripta della Passione della catacomba di Pretestato, l'altra nel cubicolo 54 di quella ad duas lauros. Ci occuperemo delle due altre pitture al § 113 in conformità del loro significato simbolico.

1. Parete sinistra nella cripta della Passione del cimitero di Pretestato. Prima metà del II secolo. Stucco di due strati. Tav. 19.

La Samaritana vestita di lunga tunica discinta tiene nelle mani un basso vaso da acqua e contempla ammirata il Salvatore, che le parla tenendo la destra sollevata. Fra i due è dipinto il pozzo; più sopra[5] facemmo le osservazioni necessarie intorno al vestiario di Cristo. L'affresco, considerato dal lato stilistico, è uno dei migliori della pittura cristiana antica e forse più di tutte le altre composizioni mostra che i primi artisti si erano formati alla scuola classica: qui è affatto evidente che le tradizioni antiche non erano ancora interrotte. Specialmente l'ammirazione nella figura della donna è espressa in modo egregio; però l'immagine non va giudicata dalle copie pubblicate finora,[6] le quali più o meno alterano l'originale.

2. Parete d'ingresso sinistra del cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo.[7]

[1] Giov., 4, 39 e 41 s.
[2] Vedi sotto, capit. XX, § 113.
[3] Giov., 4, 14.
[4] Giov., 4, 6.
[5] Vedi p. 73.
[6] Perret, *Catacombes de Rome*, I, tav. 81; Garrucci, *Storia*, II, tav. 38, 3.
[7] Wilpert, *Cyklus*, tav. I-IV.

In questa immagine l'artista osservò in modo perfettissimo il tenore del testo sacro. Cristo tiene la destra sollevata e distesa in atto di parlare. La Samaritana è rivolta verso di Lui e tiene nelle mani il secchio vuoto munito di corda; ai loro piedi sta il pozzo. Disgraziatamente i colori del bel gruppo, specialmente per ciò che spetta a Gesù, son quasi del tutto svaniti: anzi una parte della figura della samaritana, che era vestita di tunica manicata rosso-chiara, è perita insieme allo stucco. Nel mio *Cyclus* pubblicai la ricostruzione dell'affresco.

III.

Le scene tolte dalla passione di Cristo.

Il più antico ciclo di pitture cristologiche, della prima metà del II secolo, trovavasi nella spesso ricordata cripta della passione alla catacomba di Pretestato: ivi nelle due pareti laterali erano dipinte *otto* scene, metà per parete; delle quali però quattro soltanto si sono conservate intieramente o in parte. La prima, nella parete sinistra ci presenta una scena che non ha compagne nell'antica arte cristiana, cioè la *coronazione di spine.*[1] La composizione è molto semplice, ma concepita in istile del tutto classico, e per questo è anche fondamentalmente diversa dalle rappresentazioni posteriori, che riproducono talora questo episodio con un realismo ripugnante. Qui in rispettosa lontananza, si vedono al lato al Salvatore due soldati, riconoscibili alla clamide ed alla tunica succinta molto in alto. Uno di essi tiene nella destra sollevato un bastone, l'altro ha la destra distesa e con una canna (κάλαμος, arundo) tocca il capo coronato di spine, del Cristo, il quale sta in attitudine calma, e, contrariamente alla narrazione biblica, indossa il pallio, non la clamide purpurea.[2] Ad eccezione di questo particolare, l'artista nell'abbozzare la sua composizione si è attenuto al tenore delle sacre carte, cosicchè a spiegare il significato della scena possono mettersi a' suoi piedi le parole dell'Evangelista (Marc.; 15,19): «(milites) percutiebant caput eius arundine». Il gruppo, come per es. due volte nella cappella greca, è chiuso da un albero meschino, sul quale posa un uccello che, ad ali stese e testa piegata verso terra, è rivolto a Cristo. Questo modo di dipingere l'uccello fa quasi pensare che esso pure voglia attestare al Salvatore la sua venerazione, ma non è inverosimile che l'artista abbia voluto semplicemente mostrare un uccello che spicca il volo all'ingiù. Ad ogni modo non dobbiamo dare troppa importanza a questo particolare di indole secondaria, giacchè, come dimostrano parecchie rappresentazioni, gli uccelli sono aggiunte usuali agli alberi.[3]

[1] Tav. 18.

[2] Cfr. sopra p. 73.

[3] Pel Garrucci, (*Storia*, II, tav. 39, 1, p. 49) l'uccello fu motivo ad interpretare la scena come un «battesimo di Cristo». Ma a tal uopo fu necessario prendere uno dei due soldati per San Giovanni Battista e l'altro per un «rappresentante del popolo» e mutare in «pennellate verdastre» la bruna corona di spine, tanto per poter almeno vedere un poco d'acqua!

La scena della coronazione di spine suscita la questione, se anche altre scene della passione del Signore fossero o no dipinte nella cappella. Noi crediamo di dovere scioglierla in modo del tutto affermativo: qui certamente esisteva una seconda scena della passione, che trovavasi nello spazio oblungo che fa seguito alle immagini di Lazzaro e della Samaritana.[1] Da lungo tempo più non esiste, giacchè ben presto, probabilmente quando fu approfondito il cubicolo, cioè al più tardi al principio del secolo III, fu necessario costruire in questo posto un arco in muratura a sostegno del sepolcro soprastante, ed in conseguenza sacrificare la pittura. Per determinarne il soggetto, non possiamo fare appello ad affreschi cimiteriali, perchè, come già si disse, la scena della coronazione di spine è unica nel suo genere. Ma quanto manca nella pittura cimiteriale ci è somministrato dalla scultura dei sarcofagi, la quale, oltre alla coronazione del Signore, accolse anche altre scene della passione, cioè *Cristo innanzi a Pilato* e *Cristo che porta la croce.* Mentre queste due ultime scene appaiono molto di rado, si sono conservati invece parecchi esempi di quella del giudizio di Pilato, i quali nella sostanza concordano fra di loro ed evidentemente risalgono ad un modello comune.[2] La scena del giudizio cronologicamente si riallaccia alla coronazione; e poichè anche per riguardo alla forma si adatta molto bene al campo oblungo sopra ricordato, non può, secondo me, aversi il menomo dubbio che essa anche di fatto fosse dipinta qui in una guisa simile ai bassorilievi dei sarcofagi.

Nella coronazione e nel Cristo che trasporta la croce, gli antichi scultori lasciarono da parte ogni realismo che avesse potuto offendere l'occhio del riguardante e, più che rappresentare, accennarono soltanto gli episodi; non è la corona di spine, bensì la corona della vittoria ornata di gemme quella che un soldato pone sul capo del Signore, e la croce è portata da Simone Cireneo e non da Cristo; anzi in una scena del trasporto della croce manca il Salvatore e sopra la croce vediamo pendere la corona.[3] E così gli artisti non tralasciarono in quelle scene umilianti di accennare contemporaneamente anche all'esaltazione. Tale tendenza si manifesta altresì nel modo in cui furono distribuiti gli affreschi nella nostra cappella della passione, giacchè accanto alla coronazione vediamo la *risurrezione di Lazzaro,* nella quale Cristo si rivelò pel vincitore della morte, quindi Dio; vediamo inoltre il *dialogo al pozzo di Giacobbe,* in cui si diede a conoscere alla Samaritana pel Messia promesso.

Tre dei quattro affreschi della parete destra sono periti con lo stucco: si salvò solo la *guarigione dell'emorroissa* dipinta nell'inferiore dei due campi di mezzo, di fronte al dialogo con la Samaritana. Il campo superiore avrà contenuto parimenti una guarigione miracolosa e con molta probabilità quella del *cieco nato,* di cui offriva materia il vangelo di San Giovanni, prediletto dal pittore della nostra cripta. Noi la preferiamo alle altre guarigioni, perchè il cieco nato *in ginocchio* rispondeva benissimo all'emorroissa *genuflessa.*

[1] Tav. 19.

[2] Garrucci, *Storia,* V, tavv. 331, 2; 334, 2; 335, 2, 3, 4; 346, 1; 350, 1; 312, 2; 353, 4; 358, 3, 366, 2.

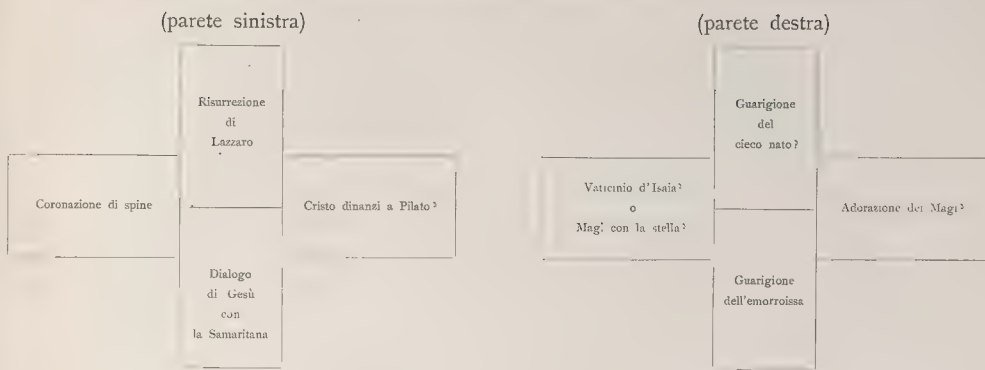
[3] Garrucci, *Storia,* V, tavv. 350, 1; 352, 2.

Quanto al contenuto degli affreschi nei due campi oblunghi, che corrispondono a quelli delle due scene della passione, possono farsi soltanto congetture. Non è impossibile che in faccia alla coronazione di spine fosse dipinto *Simone Cireneo che porta la croce,* con uno o due soldati e Cristo. Ma più probabile è che questo campo contenesse una *scena di glorificazione* contrapposta alla coronazione, per esempio, *il vaticinio della nascita di Cristo dalla Vergine,* come in Santa Priscilla,[1] o, come nel ciclo del cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino, *i Magi in vista della stella*[2] che indicava la via per giungere presso il neonato Messia. Quest'ultimo gruppo per riguardo alla forma, per ragione del numero trino dei magi, era appropriatissimo a fare da riscontro alla coronazione composta di tre figure.

Come gli scultori dei sarcofagi si limitarono a rappresentare il trasporto della croce nè procedettero oltre fino alla rappresentazione del sacrificio cruento sul Golgota, così con piena sicurezza dobbiamo ritenere che il gruppo della crocifissione fosse escluso anche dal ciclo della cappella della passione. La stessa circostanza di fatto, che la morte di croce era pei romani la più obbrobriosa, ne rendeva impossibile la rappresentazione, anche prescindendo dal considerare che tale immagine era del tutto contraria allo spirito della pittura cristiana antica, la quale mostra tanti punti di contatto con l'arte classica. L'orrore per la rappresentazione del « crucifixus » aveva in realtà messo sì profonde radici, che pure dopo il trionfo completo della croce, dovè scorrere lungo tempo prima che le idee contrarie comparissero e potessero farsi strada. Quale scena dobbiamo noi figurarci come riscontro a quella del giudizio di Pilato, supposta nel secondo campo oblungo della parte sinistra? Della forma esteriore della scena del giudizio possiamo avere un concetto approssimativamente preciso dai bassorilievi dei sarcofagi; Pilato, con la faccia triste rivolta, siede sulla sella *curulis* ed ha vicino un servo che gli presenta acqua per lavarsi; innanzi lui sta Cristo in compagnia di uno o due soldati e tiene la destra sollevata in atto di parlare. Ad un simile gruppo ricco di figure risponderebbe ottimamente come riscontro, sia per la forma che per il contenuto, l'*adorazione dei tre Magi,* della quale vedemmo il primo esempio nella cappella greca. Pertanto riteniamo verosimile che essa fosse riprodotta anche nel campo in questione della parete destra. Per questo motivo sceglieremmo come rappresentazione pel primo campo il *vaticinio di Isaia,* o meglio, i *tre Magi con la stella* e non Simone che porta la croce.

In conseguenza pel ciclo delle pitture cristologiche distribuite in croce nelle due pareti laterali della cripta della passione si avrebbe questo schema:

[1] Tav. 22.

[2] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I-IV.

Questa ricostruzione degli affreschi perduti è basata su congetture che risultano da un esame della pittura cristiana antica e della scultura dei sarcofagi; le congetture tanto meno mancano di una certa verosimiglianza, in quanto che gli affreschi della cripta della passione appartengono ad un tempo in cui i cicli erano altrettanto profondamente maturati, quanto felicemente distribuiti sulle pareti. Una cosa è certa, ed è che l'artista qui ardì rappresentare scene della passione del Signore, e questo suo ardimento, come possiamo concludere dal gran numero degli affreschi cimiteriali noti, non fu imitato dai pittori del III nè da quelli del IV secolo.[1]

V.

Cristo pastore, maestro e legislatore.

Il Salvatore col suo vangelo portò agli uomini una nuova *legge di salute;*[2] egli la *insegnò* o per usare il linguaggio dei monumenti, la *diede* ai suoi apostoli con la missione di annunziarla ovunque: « andate in tutto il mondo e predicate il Vangelo ad ogni creatura! Chi crede e sarà battezzato, si salverà; ma chi non crede sarà condannato ».[3] Gli apostoli pertanto formano un'autorità dottrinale incondizionata. Seguendo l'ordine di Dio, essi dappertutto hanno dato « i precetti per arrivare alla salute »,[4] insegnando « quanto avevano ricevuto dal Signore ».[5] È Dio che ha

[1] Un fatto simile sarà da noi notato più tardi, quando tratteremo delle rappresentazioni eucaristiche.

[2] Tertull., *De praescript.*, 13: Regula est fidei... Iesum Christum praedicasse novam legem et novam promissionem regni caelorum, etc.

[3] Marc., 16, 15 s.

[4] Cypr., *Quod idola dii non sint*, 14 ed. Hartel, I, 31: per orbem vero discipuli magistro et Deo monente diffusi praecepta in salutem dare, ab errore tenebrarum ad viam lucis adducere, etc.

[5] *I Cor.*, 11, 23.

parlato in loro e per loro: « Apostolus clamat, clamat immo Deus per illum » dice Commodiano.[1] Cristo parla a mezzo del Vangelo, nel quale sono contenute la « vita eterna » ed « i precetti salutari della vita »,[2] e per questo motivo a nessun costo esso va consegnato ai pagani: « Chi rimette ad altri le Sacre Scritture, perde la vita eterna, e per non perdere questa sacrifico la mia ». Così il diacono Euplo che con fortezza rifiutò di consegnare il libro dei vangeli e perciò dopo crudeli tormenti fu decapitato.[3] Essendo le Sacre Scritture « la parola di Dio », il vescovo, rappresentante di Cristo, deve alzarsi dalla cattedra e deporre il pallio, simbolo della podestà pastorale, quando il diacono nelle funzioni solenni canta il Vangelo, perchè allora è « presente il pastore supremo, Dio e supremo Signore »[4] e « parla ai suoi commilitoni ».[5] Quindi perdura l'attività del magistero di Cristo: essa è continua. Sant'Agostino ce lo dice in breve con le seguenti parole: « chi è il maestro, che ci insegna? Non qualsiasi uomo, ma l'apostolo. Sì, l'apostolo, ossia neppure l'apostolo. Volete una prova, chiede Paolo, sul Cristo che parla in me? È Cristo che insegna: la sua cattedra è in cielo, la sua scuola sulla terra ».[6]

Le pitture che si riferiscono all'*attività del magistero di Cristo,* comparvero nella seconda metà del II secolo. Le più antiche sono simboliche: ci rappresentano Cristo sotto l'immagine di *Orfeo* fra i suoi ascoltatori, tolti dal regno animale, e sotto quella del *pastore col suo gregge.* Solamente al principio del III secolo, nella catacomba di Pretestato, fu eseguito un affresco, nel quale il Salvatore è ritratto nella sua reale figura di *dottore* su di un trono: però mancano gli uditori. Secondo ogni apparenza sorsero soltanto nel IV secolo le rappresentazioni nelle quali Egli appare come *Maestro fra gli apostoli,* ed una volta fra gli *evangelisti:* almeno le pitture superstiti sono tutte di questo periodo. Le più preferite furono le immagini del *Pastore,* e noi perciò ne tratteremo in primo luogo.

§ 69. Il pastore col suo gregge.

Nel simbolo del Buon Pastore dobbiamo distinguere la similitudine della pecora smarrita e riportata all'ovile, da quella del pastore che pascola il suo gregge e lo difende dal nemico. Questa distinzione suggerita dagli Evangeli, la fecero anche gli antichi artisti, creando i due seguenti tipi di rappresentazione:

[1] *Instr.,* 2, 17, 13, ed. Dombart, 82.

[2] Cypr., *De dominatione,* 1, ed. Hartel, I, 267, Evangelica praecepta... nihil sunt aliud quam magisteria divina, fundamenta aedificandae spei, firmamenta corroborandae fidei, nutrimenta fovendi cordis, gubernacula dirigendi itineris, praesidia obtinendae salutis, quae dum docibiles credentium menses in terris instruunt, ad caelestia regna perducunt.

[3] Ruinart, *Acta martyrum sincera,* 2, ed. Ratisbon., 438.

[4] Isid., *Ep.* 1, 136; Migne, 78, 271.

[5] Chrysol., *Sermo* 13, Migne, 52, 227: Hodie, fratres, Christus rex noster commilitones suos de evangelico allocutus est tribunali, indixit hostilibus bella, promisit praemia pugnaturis, etc.

[6] August., *Sermo de discipl. christ.,* Migne, 40, 678.

1. Il Buon Pastore che porta sulle spalle la pecora.
2. Il pastore col suo gregge.

Ad ognuna delle due rappresentazioni si riannoda un significato differente, quindi vanno trattate a parte[1] ed in conseguenza rimandiamo al capitolo XXI le pitture della prima specie, occupandoci ora soltanto del *Pastore col suo gregge.*

Già David paragona *Iddio* ad un *pastore,* che si preoccupa di tutti i bisogni del gregge (*Salm.*, 22, 1): « il Signore è mio pastore e niente mi mancherà: egli mi ha collocato in un pascolo, mi ha allevato presso l'acqua del refrigerio ». Il Salvatore stesso nell'Evangelo di San Giovanni (c. 10) svolge diffusamente la similitudine del Buon Pastore che, a differenza del mercenario, cura e pascola il gregge: « io sono il Buon Pastore », dice egli ripetutamente di sè medesimo. « Il Buon Pastore chiama per nome le sue pecore e le mena fuori... cammina avanti a loro e le pecore lo seguono, perchè ne conoscono la voce... Egli dà la vita per le sue pecore, il mercenario invece, che non è pastore e al quale non appartengono, se vede venire il lupo, lascia le pecore e fugge, ed il lupo ruba e disperde le pecore... Io sono il Buon Pastore e conosco le mie pecore ed esse conoscono me... ed io dò la vita per esse... Ed ho anche altre pecore che non sono di questo ovile: bisogna che quindi anche queste io guidi, e ascolteranno la mia voce e si avrà un solo ovile ed un solo pastore... Le mie pecore odono la mia voce: io le conosco e mi seguono. Ed io do alle medesime la vita eterna ed in eterno non periranno, nè alcuno le strapperà dalla mia mano ». In queste parole non è menzionata in modo alcuno la pecora *smarrita;* il gregge invece significa i *fedeli* seguaci di Gesù, che « ascoltano la sua voce e lo seguono » e che nessuna forza dell'inimico gli può strappare. Perciò la similitudine non riguarda tanto la condizione dei fedeli dopo la morte, quanto piuttosto la loro vita mortale; *il gregge simboleggia la comunità dei fedeli; la Chiesa, sotto il suo supremo capo spirituale, Cristo.* In questo senso il Salvatore, negli atti del martirio di San Policarpo composti nel 155 circa,[2] è detto « il Pastore della Chiesa cattolica diffusa su tutta la faccia della terra ». È precisamente questo Pastore quegli che « ha insegnato una scienza degna di fede » al vescovo Abercio. E come Abercio nella sua *lapide sepolcrale* si professa con orgoglio « discepolo del Santo Pastore », così anche le *pitture sepolcrali* esprimono simile professione; colui che le fece dipingere, o pel quale furono dipinte, era un fedele seguace di Gesù, un « discepolo del Santo Pastore », e perciò sperava di ottenere da Dio « la vita eterna ».

Non occorre che spendiamo molte parole sopra il *lato formale* della composizione; questa esisteva già nell'immagine del Buon Pastore che porta la pecora,[3] nel quale si mutò semplicemente la posizione; se ne derivarono anche gli altri elementi, ma in un altro senso, e precisamente il gregge nel senso già indicato e gli

[1] Cotesta distinzione non solo non fu osservata finora dalla maggior parte degli archeologi, ma inoltre per essi il pastore col gregge passava per una varietà di quello che porta la pecora sulle spalle. Cfr. de Rossi, *R. S.*, II, 352 s.; III, p. 62; *Bullett.*, 1873, p. 19.

[2] *Martyr. S. Polyc.*, 19, ed. Funk, 304.

[3] Vedi sopra p. 48.

alberi come parte indispensabile di un gruppo a paesaggio. Mettendo sotto gli occhi le singole pitture, cominciamo da quelle che chiaramente rappresentano il simbolismo or ora sviluppato e con ciò gettano luce sulle altre.

1. Un « discepolo del Buon Pastore », affresco nella volta di un arcosolio della « spelunca magna », nella catacomba di Pretestato. Uno strato solo di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 178, 3. Inedito.

Alla fine della « spelunca magna », a sinistra della cappella di San Gennaro, si trova un arcosolio, la cui volta conserva due immagini del Pastore, disgraziatamente soltanto frammentarie, ma affatto caratteristiche. Quantunque una gran parte dello stucco sia perita, i frammenti superstiti per fortuna sono tali da potere ricostruire con ogni sicurezza nello stato originario tutta la decorazione. Nel mezzo dell'arco spiccava la croce monogrammatica, di cui rimangono la parte superiore ed inferiore del P. Dall'asta orizzontale pendevano, come risulterà dalle ulteriori investigazioni, le due lettere apocalittiche A ed ω: $\frac{P}{A|\omega}$. Il campo a destra è meno danneggiato. Noi vediamo il Pastore che con la sinistra si appoggia sul bastone; nella destra aveva, come pare, il flauto (syrinx). A sinistra sta una pecora, che solleva lo sguardo verso di lui; succede una seconda croce monogrammatica, della quale rimane un gran pezzo dell'asta verticale e l'estremità sinistra dell'orizzontale con l'A pendente. Termina il gruppo un recipiente con manico, che in questo caso, insieme alla pecora ed al Pastore, s'inclinerebbe a ritenere per un vaso da latte. Però l'artista ha reso impossibile il dubbio sul suo significato, giacchè vi dipinse *rotoli di scritti* perfettamente chiari: quindi è *una cassa per libri* (capsa, scrinium, βιβλιοθήκη). I rotoli contengono la dottrina di Cristo, i « precetti salutari della vita » o la « scienza fede degna del Santo Pastore », come s'esprime Abercio. Il gruppo, per ragioni di simmetria, fu dipinto anche nel campo sinistro della volta; però del Pastore s'è conservata soltanto la testa con le spalle, mentre il resto è sbiadito ed in parte caduto insieme allo stucco. È distrutta anche la pecora, mezzo scrigno dei libri e la croce monogrammatica, ad eccezione della lettera ω.

Sussistono pertanto tutti gli elementi necessari a compiere le parti perdute. Per completare il gruppo sinistro del Pastore con la pecora e il monogramma basta quello dipinto sul lato destro; chè ci troviamo in presenza di una « crux monogrammatica » ripetuta tre volte e non di una croce reale: lo dimostra l'asta rotonda della lettera P dipinta nel mezzo dell'arco, che separa i due gruppi; finalmente dobbiamo ammettere che tutti e tre i monogrammi avessero le lettere apocalittiche A ed ω, vedendosi tuttora l'A del destro e l'ω del sinistro. Nella fig. 19 do una ricostruzione di questo prezioso affresco che, per uno strano caso, non fu affatto osservato.

2. Il Pastore protegge le pecore dal nemico. Pittura del soffitto nel cubicolo alto della medesima catacomba. Stucco di due strati. Principio del III secolo. Tav. 51, 1. Inedita.

L'interessante affresco che pubblichiamo a tav. 51, 1 ebbe la stessa sorte toccata al precedente; quantunque accessibile fino dal 1864, è rimasto inedito. Esso

costituisce l'unica rappresentazione del soffitto di un cubicolo alto, non molto lontano dalla cappella di San Gennaro, il cui suolo fu più tardi abbassato affine di aver posto per nuovi sepolcri. Nel mezzo sta il Pastore con l'esomide succinta, i sandali, le fasce alle gambe e munito della borsa pastorale. La sua destra è rivolta a terra ed accenna al gregge rappresentato da *sette pecore*. Queste si accalcano timorose e guardano in alto verso il Pastore. La loro inquietudine e l'atteggiamento del Pastore fanno pensare alla vicinanza di qualche nemico. E di fatti dall'altro lato del Pastore vediamo due animali del tutto insoliti nella pittura delle catacombe, un *asino* ed un *porco:* questo, come in cerca di cibo, avvicina il grugno alla terra; quello ha le

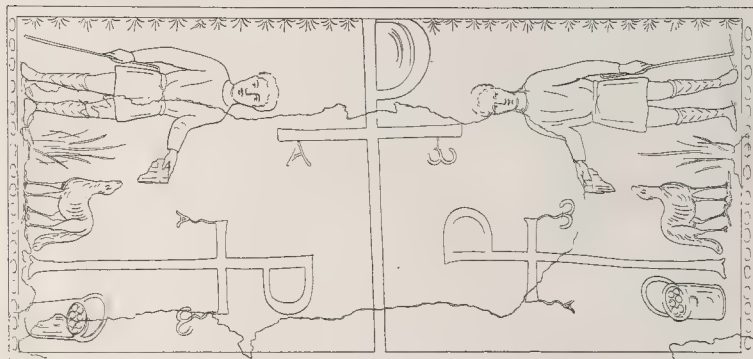



Fig. 19.

orecchie dritte e stende avidamente il capo in direzione delle pecore. Essi però non possono avvicinarsi al gregge, perchè il Pastore ne li tiene lontani col bastone. Nello sfondo figurano alberi con uccelli sulle cime.

Dalla descrizione della pittura risulta che ci troviamo in presenza di una scena, quanto inusitata, altrettanto importante. Ce ne dischiude in parte il senso il libro conosciuto sotto il nome di *Fisiologo,* composto ad Alessandria prima del 140 ed il cui uso da parte degli scrittori ecclesiastici può rintracciarsi, con grande probabilità, fino in Giustino martire. [1] Dal Fisiologo sappiamo che l'*asino selvatico,* onager, significa il *diavolo nella sua impotenza:* «egli,» così vi si legge, «raglia, perchè scema il suo regno delle tenebre.» [2] Il *porco,* come oggi, così pure nel paganesimo, era ritenuto simbolo della impurità morale, [3] significato attribuitogli anche dalla sacra Scrittura: «non gettate le vostre perle,» dice il Signore, «innanzi ai porci, perchè non le calpestino coi

[1] Lauchert, *Geschichte des Physiologus,* p. 65. Si servirono certamente del fisiologo Clemente Alessandrino ed Origene, che anzi ne dà il titolo. Cfr. Lauchert, loc. cit., p. 68 ss.

[2] Lauchert, loc. cit., p. 36. Un secondo significato attribuito dal fisiologo all'onagro, si collega alla sua libidine e gelosia e più tardi fu applicato senza gusto ai Patriarchi (loc. cit., p. 13 s.).

[3] In questo senso Orazio dice se stesso (I, *Ep.*, 4, 16) «Epicuri de grege porcum».

piedi e si rivoltino a sbranarvi ».[1] Il fatto della cacciata del diavolo,[2] narrato dai tre primi evangelisti, ci autorizza a vedere nel porco l'immagine dello « spirito impuro ». Pertanto l'onagro ed il porco significano il medesimo nemico, il diavolo, che cerca di strappare a Cristo i fedeli e di danneggiarli nell'anima e nel corpo. Ora è chiaro perchè le pecore nella nostra immagine si raccolgono così paurose sotto la destra del pastore: si comprende inoltre il contegno del pastore stesso, che manifesta ferma intenzione di difendere le sue pecore; sembra che dica: « mi appartengono, nessuno le strapperà dalla mia mano. »

Scorrendo tutto il tesoro delle pitture cimiteriali, questa nostra rimarrebbe l'unico esempio dell'applicazione del simbolismo tracciato nel Fisiologo. Non deve farci meraviglia se non ne troviamo altre tracce nelle catacombe, perchè il simbolismo cimiteriale degli animali s'è attenuto ai simboli della sacra Scrittura. Neanche la fenice, la cui storia favolosa fu usufruita dalla maggior parte degli scrittori ecclesiastici, a cominciare da Clemente romano, a scopo apologetico per la dottrina della risurrezione e che occupa un posto importante nel Fisiologo, trovò adito nelle pitture delle catacombe.

Forse neppur per la nostra immagine vi è bisogno di fare appello al Fisiologo per spiegarlo, perchè il *significato metaforico dell'asino come di uomo sciocco e caparbio,* nell'antichità era sì comune come oggidì, e n'era altrettanto naturale quanto seducente l'applicazione, specialmente *agli eretici*, che cambiano la verità coll'errore e che nel loro acciecamento non solo perseverano con pertinacia, ma cercano pure d'indurre in errore gli altri. In questo caso pertanto l'asino potrebbe significare gli eretici ed il porco gl'impuri, dei quali il diavolo si serve per recar danno al gregge di Cristo. Del resto la cosa rimane sostanzialmente la stessa, qualunque dei due significati noi diamo ai due animali. La loro presenza poi dimostra, come già rilevammo, che il gregge significa la comunità dei fedeli durante la loro vita terrestre, non la schiera degli eletti nella beatitudine, ove non sono minacciati da alcun nemico.

Dal lato artistico la composizione è delle migliori. Il pastore è concepito egregiamente ed anche le pecore fanno buona impressione; invece i due animali a destra[3] sono alquanto goffi; da essi si scorge che al pittore erano meno usuali delle pecore. Tuttavia dobbiamo con ogni sicurezza collocare l'affresco agl'inizi del III secolo.

L'interpretazione e la data fissata per questa immagine ebbero un'inaspettata conferma nei begli affreschi, che poscia io ritrovai nella volta dell'arcosolio della medesima catacomba. In essi è rappresentato *Cristo maestro e legislatore* fra colombe, gazzelle e delfini, cioè fra oggetti puramente ornamentali.[4] Egli siede su d'una sedia fornita di

[1] Matt., 7, 6.

[2] Matt., 8, 30 ss.; Marc., 5, 11 ss.; Luc., 8, 32 ss. Cfr. anche Iren., *Contra haereses,* 5, 8, Migne, 7, 1143.

[3] Nessuno potrà seriamente mettere in dubbio che questi animali realmente siano un asino ed un porco. Diffatti alcuni degli archeologi, ai quali feci vedere la mia copia dell'immagine, li interpretarono giustamente a prima vista; basti citare il nome del professore E. Petersen.

[4] Tav. 49 s. Perchè situato non molto lungi dalla cripta di San Gennaro e forse scavato per essere sepoltura d'un santo celebre, il cubicolo che na-

cuscino verde, e legge in un rotolo oblungo, segnato di note illeggibili, che tiene con ambedue le mani, appoggiandosi insieme sul ginocchio destro, alquanto rialzato, per poter offrire un punto d'appoggio alla mobile pergamena. La figura sostanzialmente somiglia a quella della scena al pozzo di Giacobbe, dipinta nella cappella dei sacramenti A 3 (tav. 29, 2). Quantunque Cristo vi apparisca nella sua qualità di maestro e legislatore, pure non fa il gesto oratorio: la ragione potrà forse trovarsi in questo, che nella scena egli è solo senza uditori. Sia qui detto di passaggio che quanto ora si è osservato è importante per una rappresentazione del principe degli Apostoli, della quale parleremo più avanti e dove egli pure legge nel rotolo (tavv. 93 s.). L'intimo nesso e relazione, che, quanto al contenuto, corre tra Cristo insegnante ed il pastore che difende il gregge dal nemico, è evidente: le due scene s'illustrano e compiono a vicenda.

Tutte le altre pitture che cadono sotto questo paragrafo rappresentano il pastore che *pascola* il gregge: le citiamo qui appresso in ordine cronologico.

3. Vòlta di un arcosolio sopra la cripta di San Eusebio in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 51, 2.[1]

Il pastore sta fra due pecore, una delle quali pascola, l'altra solleva la testa verso di lui: egli ha nella destra la siringa e con la sinistra si appoggia al bastone. Il suo vestiario è composto della tunica manicata, con due segmenti rotondi nell'estremità inferiore, della mantellina (alicula) e delle fasciae crurales coi sandali. Nello sfondo veggonsi due alberi e bassi sterpi. Il grazioso gruppo è chiuso in una cornice circolare, composta da due festoni di fiori e da una fila di foglie di rose.

4. Sepolcro di Marciana nel primo piano della catacomba sotto la vigna Massimo. Stucco di due strati. Fine del III secolo.[2]

Il pastore, quanto al vestito ed alla posa, è identico al precedente; con la destra tiene la siringa, che pare voglia accostare alle labbra. Le due pecore rivolte guar-

scónde questi affreschi, nel secolo IV fu riempito di sepolcri. Affine di ottenere spazio per altri sepolcri, il suolo fu approfondito, l'arcosolio che si trova nella parete posteriore fu chiuso con un amalgama di cattiva calce e tufo, e finalmente davanti alle pareti laterali furono formati nuovi loculi in muratura. Più tardi ancora fu murata anche la porta del cubicolo per rinforzare i muri della «spelunca magna». I cercatori di reliquie, perforando la parete, vi penetrarono dal lato sinistro e saccheggiarono tutti i sepolcri a portata di mano; di qui ora si entra. In un esame minuto dell'arcosolio fatto il 31 gennaio 1901 osservai che nell'angolo sinistro era visibile un po' dell'incorniciatura rossa, e ciò mi fece pensare che allorquando fu chiuso l'arcosolio, le pitture non fossero state distrutte. Con una pietra aguzza levai in quell'angolo il ripieno ed apparve una bella colomba in grandezza naturale. La mia congettura pertanto era giusta: gli affreschi dell'arco s'erano conservati. Col permesso della commissione degli scavi feci togliere da un muratore, il 3 febbraio, la materia di riempimento, ed ebbi la soddisfazione di ritrovare in istato quasi perfettto la decorazione riprodotta nelle tavole citate. Allorchè, un mese dopo, vi tornai per fotografare le pitture, constatai che mani rapaci avevano portato via la metà superiore della figura di Cristo e la più bella delle gazzelle. Per fortuna io avevo prima così minutamente studiato la pittura, che mi fu facile ricostruire con la memoria la parte mancante fin nei minimi dettagli. Le parti completate mediante una linea punteggiata, erano già distrutte quando la pittura fu trovata.

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XX; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 2.

[2] De Rossi, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1873, tav. I-II.

dano verso di lui. Nello sfondo sono due alberi. Dovetti rinunziare alla riproduzione di questa immagine, piuttosto ben conservata, perchè la galleria è da parecchi anni inaccessibile, in seguito a franamenti del terreno.

5. Fronte dell'arcosolio di Sant'Eusebio in San Callisto. Stucco di due strati. Fine del III secolo.[1]

La metà inferiore dell'immagine fu distrutta da un sepolcro fattovi dopo. Il pastore porta la tunica manicata succinta: tiene nella destra la siringa come al n. 4. A giudicarne dalla larghezza del campo, stava fra quattro pecore almeno.

6. Vòlta di un arcosolio della regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Callisto. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 112, 1.

Il de Rossi pubblicò una copia inesatta di quest'affresco, fortemente sbiadito:[2] in essa manca il gregge che componevasi di quattro pecore, di cui una è perita insieme allo stucco. Il pastore, sopra la tunica gialla, porta la mantellina, che fu trascurata parimenti dal copista; gli alberi sono coperti di frutti rosso-cupi.

7. Sepolcro nella parete destra della scala principale in Santa Domitilla. Stucco di due strati. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tavv. 121 s.

Il pastore siede sopra un masso in mezzo al suo gregge: posa il braccio sinistro sul bastone ricurvo (pedum) e tiene nella destra il flauto. Il suo abito è come al n. 3. Il gregge, sparso nel pascolo, si compone di cinque pecore e di un becco, posto in corrispondenza con un montone, e forse vi fu dipinto solo per questa ragione: questi ultimi guardano fuori del quadro, mentre tre delle pecore riposano ed una mangia l'erba. Lo sfondo è formato da quattro monti coperti di varie sorta di piante; alle estremità vi sono due alberi che incorniciano la composizione. I monti rammentano le parole, con le quali Abercio, nel suo epitafio, dice che il santo pastore « pascola » le pecore «sui monti e nella pianura».[3]

Fig. 20.

Di questa pittura il Bosio pubblicò una copia del Toccafondo da noi riprodotta in dimensioni minori nella fig. 20.[4] Gettandovi uno sguardo, si vede come il copista alterasse completamente l'originale. Per ricordare solo un particolare, egli, invece dei monti, disegnò varie sorta d'alberi, nei quali il Garrucci riconobbe, « olivi, palme ed olmi. »[5] L'affresco pertanto può considerarsi come inedito.

Sotto il loculo è dipinta una siepe di canne, che ricinge un giardino di fiori: sul

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. VIII; Garrucci, *Storia,* II, tav. 17, 1.

[2] De Rossi, *R. S.,* III, tav. XIV.

[3] Wilpert, *Fractio,* p. 109.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 269; Aringhi, *R. S.*, I, p. 577; Bottari, *R. S.*, II, tav. 78; Garrucci, *Storia,* II, tav. 34, 2. S. d'Agincourt, *Storia,* VI, tav. VIII, 4, diede una copia indipendente, ma troppo piccola e parimenti molto inesatta.

[5] Garrucci, *Storia,* II, p. 39.

davanti della siepe si veggono due colombe rivolte ad un cantaro, che molto probabilmente sono un'immagine delle anime dei defunti nel paradiso, la quale, per il significato, corrisponde alla formola epigrafica SPIRITVS TVVS IN REFRIGERIO. Questa parte della pittura è ancora affatto sconosciuta.

8. Sepolcro in una breve galleria opposta diagonalmente al « cubiculum clarum » in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Inedito. Affresco del Buon Pastore come al n. 6, ma molto male conservato: le pecore sono quasi del tutto sbiadite, perciò ho rinunziato a riprodurlo.

9. Volta in un cubicolo nella catacomba di Sant'Ermete. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 151. Inedita.

Qui, come nella cripta alta in Pretestato, il pastore è l'unica scena esistente nel soffitto.[1] Il gruppo, abbozzato con poco gusto, è chiuso da doppia cornice ottagonale. Il pastore vestito di esomide, sta fra due pecore in riposo; con la sinistra si appoggia al bastone e tiene nella destra il flauto. Nello sfondo veggonsi alberi, di cui quelli a sinistra sono quasi del tutto svaniti. Nei quattro campi che circondano l'ottagono si ripetono, appaiate, colombe con cippi; nei quattro campi ristretti che partono dal centro a forma di croce equilatera, sono dipinti pavoni, che con la coda distesa stanno su di un globo. Il pittore voleva riempire lo spazio fra la crociera ed i campi quadrangolari, con pecore che dovevano essere rivolte verso le colombe, ma ne tralasciò due; e a due diede una direzione errata. Quindi ci troviamo in presenza di una delle *poche eccezioni,* in cui fu violata la legge della simmetria.

10. Lunetta dell'arcosolio di un cubicolo nel « coemeterium maius ». Stucco di un solo strato. Prima metà del IV secolo.[2]

Il gregge consta di otto pecore, distribuite quattro per lato; le due all'estremità guardano fuori dell'immagine, mentre le altre sono rivolte verso il loro padrone, che sta in atteggiamento disinvolto, con le gambe incrociate, appoggiato con la mano sinistra sul bastone e accarezzando con la destra una pecora. Nello sfondo si vedono alcuni alberi. L'immagine in parte è sbiadita e talmente coperta di macchie di muffa, che bisogna inumidirla molto per poter discernere il soggetto del quadro.

11. Sepolcro di una galleria non lungi dalla basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.

Questa pittura che si allontana in parecchi punti dal tipo comune, fu trovata negli scavi intrapresi in vicinanza alla basilica dei Santi Pietro e Marcellino, e da me pubblicata in fototipia nel *Nuovo Bullettino* (1898, tavv. VIII-IX): qui ne do una tavola a colori. Il pastore con la tunica lunga e discinta sta fra tre pecore, una delle quali è posta alla sua sinistra, due alla destra: nella sinistra egli tiene il bastone, nella destra un flauto doppio. La grandezza delle pecore va aumentando da sinistra a destra, in guisa che la terza, in paragone della prima, è grande quasi come un vitello.

[1] Il cubicolo si trova immediatamente dietro l'abside della basilica di Sant'Ermete e fu scavato nel 1890.

[2] Wilpert, *Alte Kopien,* tav. XI, 1; la copia del Pérret (*Catacombes,* II, tav. LII) contiene varie inesattezze.

12. Lunetta dell'arcosolio nella cripta degli Apostoli in Sant'Ermete. Stucco di uno strato anteriore all'anno 337. Tav. 152.[1]

Il pastore, come al n. 9, stava fra alberi e sei pecore che lo guardavano. Oggi rimangono soltanto le cime degli alberi, la testa del pastore e piccoli frammenti delle pecore dalla parte destra. La scena continuava nei due campi della volta dell'arcosolio. A sinistra pascolano tre pecore accanto a due cipressi e ad un albero con larga cima; a destra, quattro pecore vicine a due alberi assai fronzuti e ad un cipresso: in alto, nel mezzo, si veggono quattro uccelli che spiccano il volo in direzioni opposte. Alcune pecore sono dipinte in verde, altre in rosso.

13. Volta sotto l'immagine dei dodici Apostoli nella cripta di San Damaso al cemetero dei Santi Marco e Marcelliano. Prima metà del IV secolo. Tav. 178, 2. Inedita.

Lo stucco di questo affresco è poco aderente al tufo, ed in parte è già caduto, così che potei ripulirlo solo superficialmente dalla muffa che lo ricopriva per intiero. Il pastore, nello stesso atteggiamento che al n. 9, sta in mezzo al suo gregge, che consisteva in quattro pecore, delle quali quelle dal lato sinistro sono distrutte e le altre fortemente danneggiate.

14. Due sepolcri col sacrifizio d'Abramo non lungi dalla regione annonaria in Santa Domitilla. Stucco di un solo strato. Metà del IV secolo. Tav. 201, 2.[2]

Se si confronta la mia copia con quella che ne pubblicò il Bosio (fig. 21), si vede che quest'ultima ha perduto ogni rassomiglianza con l'originale; non vale quindi la pena di rilevarne gli errori, perchè il Toccafondo cambiò ogni cosa. Il pastore nell'originale è un pigmeo deforme, porta una tunica cinta, ornata di quattro segmenti rotondi e guarnizioni. Delle pecore che erano dipinte a' suoi piedi s'è conservato soltanto un lieve residuo a destra.

Fig. 21.

15. Volta dell'arcosolio di Zosimiano in Santa Ciriaca. Due strati di stucco. Metà del IV secolo.[3]

Questa composizione è affine al n. 12, in quanto che l'artista a rappresentare il gregge non si contentò di un solo spazio, ma dipinse le pecore anche in quelli vicini. Il pastore somiglia a quello del n. 3; sta fra due alberi carichi di frutti e due pecore che rivolgono verso di lui lo sguardo. Fuori del quadro rotondo trovansi ai due lati tre pecore in riposo, ed una che pascola.[4] Altre due pecore sono dipinte nella parte inferiore della fronte dell'arcosolio e stanno

[1] Bianchini, *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, p. 24; Garrucci, *Storia*, II, tav. 82, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 273; Aringhi, *R. S.*, I, p. 581; Bottari, *R. S.*, II, tav. 80; Garrucci, *Storia*, II, tavola 34, 6.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1876, tavv. VII (veduta generale) VIII (particolare).

[4] Tav. 205 s.

davanti a un graticcio di canne chiuso da erme, attraverso i cui interstizi si scorgono fiori. Il copista del de Rossi cambiò in vitelli alcune pecore. L'immagine del pastore è molto sbiadita e così coperta di macchie, che non valse la pena di farne una copia.

16. Parete sinistra della cripta di Susanna nel coemeterium maius. Stucco di uno strato. Seconda meta del IV secolo. Inedita.

Tre sepolcri hanno molto danneggiato l'immagine, ed essendo essa per giunta molto svanita e coperta di macchie, mi sono astenuto dal riprodurla. Pastore e pecore sono di grandezza quasi naturale.

17. Volta di un arcosolio della regione liberiana in San Callisto. Stucco di due strati. Seconda metà del IV secolo.[1]

In questo affresco parimenti molto sbiadito, il pittore si è sbagliato nell'orientazione, ed ha rivolto a rovescio il pastore; pel resto come al n. 9.

18. Fronte inferiore di un arcosolio nella regione liberiana in San Callisto. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo.[2]

L'immagine, dopo essere stata pubblicata dal de Rossi, fu di nuovo coperta. Mi fu necessario farla sterrare affine di poter confrontare la copia con l'originale; ma l'esito non corrispose alla fatica, perchè l'affresco ora è quasi totalmente distrutto. Il pastore aveva il solito atteggiamento con le gambe incrociate, e stava innanzi ad una siepe di canne. Delle pecore da lui pascolate non è rimasta alcuna traccia: mancano per ciò anche nella copia del de Rossi.

19. Volta dell'arcosolio del vignaiuolo accanto alla cripta di Sant'Emerenziana nel coemeterium maius. Stucco di uno strato. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 178, 1.[3]

Di questa immagine, conservata discretamente bene, il Perret pubblicò una copia molto inferiore a quella dell'Avanzini: è proprio inconcepibile come egli abbia potuto dare al pastore una barba intiera del tutto moderna, spartita in mezzo. Come mostra la mia copia, l'affresco è eseguito assai rozzamente. L'imperizia del pittore si manifesta soprattutto nelle due pecore che hanno zampe alte e orecchie lunghe, per modo che potrebbero benissimo prendersi per asini, se non si sapesse che debbono essere pecore. Il pastore, vestito come al n. 3, tiene le gambe incrociate, si appoggia con la sinistra al bastone e tiene nella destra la siringa.

20. Parete destra di un arcosolio nella catacomba di Generosa. Stucco di uno strato. Fine del IV o inizio del V secolo. Tav. 112, 3.[4]

L'atteggiamento del pastore è come al n. 3; la sua tunica ha questo interessante particolare, che è munita di due croci gammate: sopra di lui sta la leggenda PA(S)TOR. La mia tavola mostra che la pittura originale è meno sgraziata di quanto fa credere la copia a colori del de Rossi, il cui copista tralasciò anche l'alicula.

[1] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XXXV, 1, p. 250.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XXXVII, 2, p. 253.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 475; Aringhi, *R. S.*, II, p. 213; Bottari, *R. S.*, III, tav. CLV; Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, II, tav. 67, 1; Perret, *Catacombes*, II, tav. LI.

[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. L, p. 669; Garrucci, *Storia*, II, tav. 85, 4.

21. Lunetta di un arcosolio del cimitero di Novella.[1]

L'affresco da lungo tempo perduto, è noto soltanto da un disegno molto difettoso dell'Avanzini e dalla copia ancor meno utile fatta fare dal Ciacconio.[2] Il pastore nell'abito somigliava a quello del n. 3; stava fra sei pecore, due delle quali furono dagli antichi copisti cambiate in galli, e due affatto omesse. Secondo ogni apparenza, la pittura è della prima metà del VI secolo.

§ 71. Cristo sotto le sembianze di Orfeo.

È noto che il mistico cantore Orfeo, insieme alle sibille, fu ritenuto nei primi secoli della Chiesa per una sorta di figura profetica del paganesimo. Secondo alcuni inni a lui falsamente attribuiti, egli avrebbe dapprima seguito il politeismo, poi, sotto l'influsso della Sacra Scrittura, sarebbe pervenuto alla cognizione del vero Dio, insegnando giuste dottrine intorno a Lui ed al suo Verbo, Gesù Cristo.[3] Si può facilmente immaginare come tali argomenti, desunti dal seno stesso del paganesimo, dovessero produrre grande impressione sui pagani; anche spiriti eletti, come Giustino martire ed altri, non isdegnarono di mettere a contribuzione per fini apologetici la pretesa testimonianza del cantore e di accogliere nei loro scritti alcuni versi delle sue poesie. Ma quello che conferì maggiori attrattive alla figura di Orfeo e la fece accogliere tra i simboli cimiteriali, fu la sorprendente analogia fra l'effetto del suo canto, accompagnato dal suono della lira, e la virtù spirituale esercitata da Gesù Cristo sul cuore degli uomini con la sua parola e dottrina. Ascoltiamo come Eusebio di Cesarea esponga il parallelo: « Orfeo col suono della lira mansuefece le belve, anzi col fascino del suo canto trasse fin le querce a seguirlo. L'onnisciente Verbo di Dio fece anche di più. Per sanare la corruzione degli uomini Egli prese un istrumento da lui preparato nella sua sapienza, cioè la natura umana, e su questo istrumento sonò una musica affascinante, con la quale mansuefece i costumi dei Greci e dei barbari, sanando col farmaco della dottrina celeste gl'istinti selvaggi e brutali dei loro spiriti ».[4] Che questo simbolismo fosse diffuso in certe sfere cristiane molto tempo prima di Eusebio, si rileva da Clemente Alessandrino il quale protestò energicamente contro di esso. Ma per quanto egli lo combattesse e trattasse Orfeo di ciurmadore (ἀπατηλός), non ne potè sfuggire il fascino, dacchè fra i simboli, che i cristiani dovevano portare sugli anelli da sigillare, nomina la *lira* ed interpreta metaforicamente per Cristo quanto la favola attribuisce ad Orfeo.[5] Questo simbolismo ebbe i suoi sostenitori anche in seguito,

[1] Bosio, *R. S.*, p. 531; Aringhi, *R. S.*, II, p. 285; Bottari, *R. S.*, III, tav. 172; Garrucci, *Storia*, II, tav. 72, 2.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XI, 2.

[3] Giustino M., *Cohortatio ad Graecos*, 15.

[4] Eus., *De laud. Const.*, 14; Migne, 20, 1409.

[5] Clem. Alex., *Paedag.*, 3, 11; Migne, 8, 634; *Cohortatio ad gentes*, 1; Migne, 8, 55.

poichè il carme che canta la potenza di Cristo, e che va sotto il nome dei Santi Damaso e Girolamo, dice:[1]

> « qui varias iunxit uno sub carmine linguas,
> ut PECVDES VOLVCRESQVE deum cognoscere possint ».

Anzi la stessa Sacra Scrittura sembrava favorire un riavvicinamento tra Orfeo e Cristo, descrivendo il profeta il regno del Messia in termini che involontariamente ricordano i favolosi successi di Orfeo: « Allora », dice Isaia, « il lupo abiterà con l'agnello, ed il leopardo giacerà insieme al capretto; il vitello, il leone e la pecora pascoleranno insieme, ed un fanciulletto sarà il loro pastore » ecc.[2]

Il modo con cui Clemente Alessandrino tratta Orfeo, mostra tuttavia che nella Chiesa vi erano certuni che respingevano, disapprovavano il confronto di Cristo col cantore tracio; ed è possibile che quei medesimi, a sostituire Orfeo, abbiano creato la immagine, divenuta ben presto popolare, del pastore che veglia il gregge; e con ciò si accorda anche il fatto che quest'ultima immagine comparve *dopo* l'altra di Orfeo. Il simbolismo dell'Orfeo-Cristo forse rimase patrimonio di alcuni cristiani particolari, formati al classicismo, piuttosto che di tutta la comunità. Certo è che Orfeo comparisce solo *cinque volte* nella pittura cimiteriale, mentre si sono citate ventuna rappresentazioni del pastore che pascola il gregge.

1. Pittura del soffitto di un cubicolo in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 37.[3]

L'immagine più antica di Orfeo è dipinta in San Callisto, nella volta del cubicolo di fronte alla cripta papale, ed appartiene alla seconda metà del II secolo. Essa ci presenta il cantore in un aspetto del tutto diverso dalle tradizioni dell'arte classica, poichè il suo uditorio si compone di due sole pecore, e non, come nelle immagini pagane, di vari animali domestici e selvatici. Pertanto l'artista non si attenne servilmente al modello, ma lo trasformò secondo richiedeva il significato simbolico dell'immagine. Ciò facendo, egli, se non di proposito, certo di fatto, preparò il gruppo del pastore pascolante il gregge e bastò sostituisse ad Orfeo, che suona la lira innanzi a due pecore, il Bonus Pastor con la siringa, circondato dal gregge, ed era bell'e fatta la composizione cristiana. La prima immagine di questa specie risale, come già si vide (p. 213 s.) alla seconda metà del III secolo. Quindi la rappresentazione callistiana dell'Orfeo ha un gran valore per il simbolismo cimiteriale, somministrandoci una novella prova che le immagini cristiane dell'Orfeo, pel contenuto, sono identiche a quelle del pastore che pascola il gregge. Qui, come sempre, Orfeo siede sopra un masso ed è vestito all'orientale. L'artista evidentemente lo volle distinguere in modo particolare, dedicandogli tutta la volta.

[1] Ihm., *Damasi epigrammata*, p. 66 (fra le « pseudodamasiana »).

[2] Is., 11, 6-8.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. X e XVIII, 2.

2. Soffitto del cubiculum III nella catacomba di Domitilla. Stucco di due strati. Prima metà del III secolo. Tav. 55.[1]

Perchè benissimo conservata, la pittura fu staccata dalla parete da cercatori di antichità del secolo XVIII, e così andò perduta. A giudicarne dalla copia dell'Avanzini, essa corrispondeva appuntino al modello antico: Orfeo, assiso tra due alberi, sonava la lira. Il fascino della sua musica aveva attratto una quantità di bestie; nei rami degli alberi cullavansi vari uccelli ed a' suoi piedi erano raccolte due pecore, un cavallo, un serpe, testuggini, topi, due lucertole ed una coppia di leoni.

3. Parete d'ingresso della cripta dell'Orfeo nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Stucco di due strati. Seconda metà del III secolo. Tav. 98. Inedita.

Orfeo occupa il campo sopra la porta. L'umidità ha talmente annerito l'immagine, che allorquando fu scoperta non iscorgevasi colore alcuno. Solo dopo lunghi lavaggi con acido diluito, le figure apparvero in modo da lasciar identificare la scena. Non mi fu possibile una ripulitura completa, perchè il guasto era troppo grande e lo strato colorito in parte s'era sfaldato. Anche qui l'artista creò una composizione cristiana; Orfeo siede fra sei pecore, quattro delle quali situate a dritta, due a manca; egli è in procinto di sonare la lira, che tiene nella mano sinistra.

4. Volta dell'arcosolio di un cubicolo in Santa Priscilla. Uno strato solo di stucco. Metà del IV secolo.

Anche in questa scena Orfeo disimpegna l'ufficio di pastore, poichè com'esso siede in mezzo al gregge. Costituisce una novità il fatto, che il pittore mise nel quadro anche il cane che custodisce le pecore. L'affresco si trova in uno dei più tardi cubicoli della catacomba di Priscilla; questa circostanza, come pure lo stucco di un solo strato e l'esecuzione piuttosto goffa, lo fanno rimontare alla metà circa del IV secolo. La parte superiore è distrutta insieme allo stucco e nel resto è molto sbiadita: quindi per la riproduzione rimando al de Rossi, che lo pubblicò nel *Bullettino* (1887, tav. VI), su mio disegno.

È da notarsi che la pittura della volta di questo cubicolo rappresenta la consegna della legge a San Pietro.

5. Lunetta dell'arcosolio di mezzo nel cubiculum IV della catacomba di Domitilla. Stucco di uno strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 229.[2]

L'affresco citato sotto il n. 2, esistente nel cimitero di Santa Domitilla, fu, con mutamenti secondari, copiato un secolo dopo nell'arcosolio principale del cubiculum IV della medesima catacomba. In esso Orfeo ha cessato di sonare o sta per cominciare: nella sinistra tiene la lira, nella destra il plettro. Fra gli animali trovansi un camello, un bue ed un dromedario, che tutti mancano nel modello. La pittura fu guastata da un loculo posteriore.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, I, 547; Bottari, *R. S.*, II, tav. 63; Garrucci, *Storia*, II, tav. 25.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 255; Aringhi, *R. S.*, I, p. 563; Bottari, *R. S.*, II, tav. 71; Garrucci, *Storia*, II, tav. 30.

§ 71. Cristo maestro degli Apostoli.

Tutte le scene che ci presentano Cristo maestro in mezzo agli Apostoli, appartengono, come già si disse, al IV secolo, così che possiamo supporre che fossero create precisamente in quel tempo. E ciò corrisponde appunto al modo con cui si svolse l'arte cristiana, la quale, a partire dal IV secolo, cominciò a formare le sue composizioni più ricche di figure. Le immagini degli Apostoli furono di preferenza dipinte in ispazi terminati ad arco, cioè in arcosoli ed in nicchie absidate. Cristo, come figura principale, occupa il mezzo; il posto ove si trova è anche il più elevato. Gli Apostoli, conforme alla direzione dell'arco, sono raggruppati in successione decrescente attorno al loro divino maestro, sei per lato. Il Salvatore è sempre seduto, e di solito lo sono anche gli Apostoli. Egli ha una cattedra particolare, essi un sedile comune, che si scorge soltanto vicino ai due ultimi. All'infuori di due eccezioni, Egli stringe nella destra il rotolo scritto, contenente i precetti della «nuova legge» portata da Lui; solo di rado gli Apostoli hanno il rotolo. Le immagini sono ideali; quindi non deve recarci maraviglia se in esse riscontriamo anche San Paolo. Si distinguono dalle scene del giudizio soltanto perchè manca la figura del defunto. Quattro di esse esistono in Santa Domitilla, due ai Santi Marco e Marcelliano ed una al cimitero di Ponziano. In quest' ultimo affresco, per mancanza di spazio, furono dipinti otto soli Apostoli.

1. Abside del cubicolo dei sei santi a Domitilla. Uno strato solo di stucco. Principio del IV secolo. Tav. 126. Inedita.

Allorchè fu trovata, la pittura era coperta di una grossa e tenace crosta di stalattite, che la rendeva completamente invisibile. Dietro mia istanza la Commissione degli scavi la fece pulire, lavoro che richiese lungo tempo, per le straordinarie dimensioni dell'affresco. La fatica non fu vana; l'acqua filtrata dal lucernario lo aveva bensì scolorito in vari punti, ma le figure, come mostra la mia tavola, possono riconoscersi abbastanza chiaramente. Cristo è assiso sopra un trono con spalliera bassa e verde, fornito di cuscino di ugual colore e di « suppedaneum » rosso scuro; con la destra sollevata innanzi al petto fa il gesto di parlare, e con la sinistra tiene l'estremità del pallio gittato in avanti e decorato di una H orizzontale. L'artista non intese di caratterizzare le figure degli Apostoli, perchè la barba intiera data a due o tre di loro deve avere semplicemente lo scopo di romperne la monotonia. A questo stesso fine egli ideò le teste in diverso atteggiamento, per cui riuscì a dar vita alle figure alquanto uniformi nell'abito e nella posizione dei piedi. Non riuscì invece a figurare in modo uguale tutti gli Apostoli; gli otto primi sono così preferiti, che gli altri danno chiaramente a divedere di essere stati dipinti dopo ed aggiunti soltanto per completare il numero del collegio apostolico. Parecchi Apostoli dal lato destro tengono con ambedue le mani un rotolo chiuso, particolare che ora non è dato ricono-

scere in quelli di sinistra. Lo sfondo fu trattato in rosso fino alle figure, per dare maggior risalto agli abiti bianchi del gruppo.

2. Lunetta di arcosolio nella regione di Ampliato nella stessa catacomba. Uno strato solo di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 148, 2.[1]

Come nell'affresco precedente, così anche in questo, l'artista non seppe servirsi bene dello spazio, e raggruppò intorno a Cristo solo dieci Apostoli; fu quindi necessario dipingere dietro la cattedra i due omessi. Un sepolcro scavato più tardi danneggiò l'immagine nella parte inferiore, distruggendo del tutto due Apostoli, ed un altro fino al capo. Aiutandoci con la composizione or ora descritta, possiamo restituire facilmente quanto manca. Cristo siede sopra una cattedra, la cui spalliera gli giunge fino alla testa; nella sinistra, malamente disegnata, tiene il rotolo semichiuso e la destra è sollevata e distesa. Il suo capo ricciuto, con l'occhio quasi torvo, ha tale somiglianza con quello delle tavv. 76, 1, e 124, che si potrebbe ritenere per una copia dovuta ad altra mano; infatti i due affreschi sono poco lontani l'uno dall'altro. Gli Apostoli hanno la destra sollevata per esprimere il loro stupore; con la sinistra tengono l'estremità del pallio posto sull'avambraccio. Ad eccezione di quello che è il più basso dal lato destro, tutti sono imberbi. Nella copia del Bosio il loro vestiario (tunica e pallio) fu erroneamente convertito in una dalmatica, errore ripetuto anche dal Garrucci. Ed è un altro errore essenziale quello per cui nella copia alcuni Apostoli appariscono in piedi, mentre nell'originale sono tutti seduti. Essendosi, oltre questi errori, trascurate le figure che ora mancano a rendere completo il numero di dodici, perchè scomparse a causa di un loculo scavato più tardi, avvenne che gl'interpreti dell'immagine, fino al Garrucci inclusive, in quei personaggi riconobbero, non già gli Apostoli, ma i discepoli di Cristo in generale, o dei dottori giudei, od anche dei martiri. L'affresco è della prima metà del IV secolo.

3. Lunetta esterna dell'arcosolio doppio nella cripta di Damaso ai Santi Marco e Marcelliano. Stucco di due strati. Prima metà del IV secolo. Tav. 177, 1.[2]

Nella parte inferiore dell'immagine lo stucco si distaccò dalla parete, per cui andò perduto un terzo della scena. Cristo siede sulla cattedra con alta spalliera rotonda, tiene nella sinistra un rotolo svolto e con la destra sollevata avanti al petto fa il gesto di parlare. Alla sua testa manca il nimbo. Questo fatto e la piccola distanza dalla cripta dei Santi Marco e Marcelliano c'inducono ad assegnare l'affresco alla prima metà del IV secolo. Nei due Apostoli più vicini a Cristo, il pittore volle raffigurare i Santi Pietro e Paolo, ma non gli riuscì del tutto: questi, secondo ogni apparenza, ha testa calva e barba lunga, un poco a punta; quegli, barba e capigliatura robusta, ove manca il caratteristico grigio. Degli altri Apostoli, i due ultimi soltanto hanno la barba. Il penultimo, a destra, porta lunghi capelli che scendono fino alle spalle e somiglia così alquanto a Cristo. Se questa coincidenza non è casuale,

[1] Bosio, *R. S.*, p. 261; Aringhi, *R. S.*, I, p. 569; Bottari, *R. S.*, II, tav. 74; Garrucci, *Storia*, II, tavola 32, 1.

[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 18, 1.

ma fu intesa dall'artista, potremmo riconoscere in quell'Apostolo il « fratello del Signore » Giacomo Minore. Però nulla di certo può dirsi in proposito, essendo questo fatto unico nella sua specie. Pietro tiene il pallio con la sinistra, l'Apostolo che segue con la destra, gli altri quattro sembra sollevino la destra in gesto oratorio. Nella serie opposta i colori sono così obliterati, che può riconoscersi soltanto la destra sollevata avanti al petto e distesa dell'Apostolo delle genti. Nella volta sopra l'affresco è rappresentato il Pastore pascolante il gregge.[1]

L'affresco in molti luoghi è coperto da macchie nere causate dall'umidità; una di esse guasta la tunica del Signore. La sua figura rotonda diede occasione al disegnatore del Garrucci di accoglierla nella copia e di darle la forma di un piccolo disco. Il Garrucci spiegò la macchia per una « gemma sacerdotale simile a quella che pender soleva sul petto per analogia al pettorale, ossia *urim* del sommo sacerdote dell'antica legge ».[2] Abbiamo riprodotto questo passo, perchè mostra molto bene fin dove possa giungere l'ardire nell'interpretazione degli affreschi fatta a tavolino, anzichè alla loro presenza.

4. Abside destra della cripta dei fornai in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 193.

Una forma alquanto diversa della rappresentazione di Cristo e del collegio degli Apostoli si vede nell'abside destra della cripta dei fornai, scavata verso la metà del IV secolo. Se si prescinde da due luoghi guasti, ove cadde lo stucco, la pittura è completamente conservata, ma i colori, in ispecie del lato destro, sono macchiati e svaniti. Il Salvatore, che occupa una posizione molto distinta, siede in una cattedra collocata sopra un podio. Con la destra fa il gesto di parlare e con la sinistra tiene il pallio, nella cui fimbria vedesi la lettera H. Ai suoi piedi sta la cassetta rotonda piena di rotoli scritti. L'alta spalliera della cattedra si allarga nel lato superiore e non termina rettilinea, come al n. 1, ma viene a mancare a mezzo per lasciare spazio libero alla testa. Dieci Apostoli sono rappresentati in piedi: tre di essi hanno la destra sollevata in atto di parlare, gli altri sono tranquilli e ascoltano le parole del loro maestro; alcuni hanno la barba intiera, altri sono completamente imberbi. Sul davanti, due Apostoli seggono in sedie pieghevoli; evidentemente sono i due principi degli Apostoli, che il pittore in tal guisa volle distinguere dagli altri. Pietro sta con la destra sollevata in gesto oratorio e con la sinistra penzoloni; Paolo fa gli stessi atti, ma invertendo le mani. Il capo dell'Apostolo delle genti è sbiadito tanto da essere irriconoscibile; nella copia che l'Avanzini ne fece[3] egli ha capigliatura e lunga barba intiera, così che, presupponendo la fedeltà della copia, quasi non si distinguerebbe dal capo tuttora ben conservato di San Pietro. Quest'ultimo poi ha molto poco del tipo tradizionale, e se noi ciò non ostante lo qualifichiamo per Pietro, si è perchè occupa il posto d'onore alla

[1] Cfr. sopra p. 220.

[2] Garrucci, *Storia*, II, p. 22.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 221; Aringhi, *R. S.*, I, p. 329; Bottari, *R. S.*, II, tav. 54; Garrucci, *Storia*, II, tavola 21, 2. Secondo questa copia fu eseguita quella dei manuali.

destra del Salvatore. Nella tunica di Cristo e degli Apostoli è degna di esser notata la doppia guarnizione di porpora e la larghezza straordinaria del clavo.

5. Lunetta esterna dell'arcosolio doppio nella cripta dei canefori alla catacomba dei Santi Marco e Marcelliano. Stucco di due strati. Seconda metà del IV secolo. Tav. 177, 2. Inedita.

Il cubicolo ove esiste questa pittura trovasi in quella regione dei Santi Marco e Marcelliano, che si estende dietro il monastero dei Trappisti.[1] L'affresco è più danneggiato ancora di quello sotto il n. 3, per fortuna però soltanto nella parte che è conservata nell'altro. E poichè si completano a vicenda, li ho uniti in una medesima tavola. Giudicandone dalle teste superstiti, tutti gli Apostoli portavano lunga barba intiera; nessuna particolarità li distingueva fra di loro. Cristo aveva, senza dubbio, il nimbo, perchè i duri e larghi contorni delle figure dimostrano che l'immagine è degli ultimi decenni del IV secolo. Gli Apostoli, a mano manca, hanno la destra uniformemente sollevata avanti a sè; gli altri, le mani nascoste sotto l'abito. Nello spazio vuoto, davanti al Salvatore e fra gli Apostoli, probabilmente era dipinta la cassetta dei rotoli.

6. Parete di prospetto sulla volta dell'arcosolio della cripta dei Magi in Santa Domitilla. Stucco di uno strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 225, 1.[2]

Nelle numerose figure di questo cubicolo, che appartiene esso pure agli ultimi decenni del IV secolo, fu colorito in turchino grigio il fondo lasciato libero dalle figure. Nell'immagine degli Apostoli questa tinta arriva solo fino alla testa di Cristo, perchè il pittore voleva dare il maggior risalto possibile al nimbo dipinto in turchino. L'umidità danneggiò talmente i colori, che soltanto i due ultimi Apostoli del lato destro si sono conservati relativamente bene. Entrambi sollevano lo sguardo verso il Signore, cui verosimilmente lo dirigevano la maggior parte degli altri. Il sentimento nell'espressione dell'occhio dell'ultimo apostolo sorprende, data l'epoca tarda dell'affresco. Le figure meno danneggiate hanno tutte la destra sollevata e distesa e la sinistra nascosta sotto il pallio. Specialmente dalla testa di San Paolo si può riconoscere che i principi degli Apostoli erano distinti col tipo tradizionale. Cristo siede sulla cattedra a spalliera rotonda; non ostante la cattiva conservazione del suo capo, può vedersi che era giovane ed imberbe; la destra è nell'atto proprio di chi parla, e la sinistra, che è distrutta, tiene un rotolo oblungo di scrittura disteso sulle ginocchia. Ai suoi piedi sta lo «scrinium».

7. Volta sopra un loculo ai piedi della scala in Ponziano. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 225, 2. Inedita.

Il confronto con le immagini del collegio apostolico esaminate finora ci permette di concludere che le otto figure raggruppate attorno al Signore in questo affresco rap-

[1] Il de Rossi ricercò le pitture di questo cubicolo nella sezione della catacomba callistiana, che si stende verso San Sebastiano, fino a che non furono scoperte per caso nel cimitero dei Santi Marco e Marcelliano affatto indipendente da San Callisto: ne fa cenno nella sua *Roma sotterranea*, I, p. 268; II, p. 78 (Analisi) e III, p. 638.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1879, tavv. I-II. Questa copia è sì piccola e superficiale, che fa conoscere soltanto il contenuto della scena.

presentano degli Apostoli. L'artista dovè contentarsi di un numero ridotto, perchè l'angustia dello spazio non gli permetteva di dipingere il collegio completo. Per esprimere la differenza fra gli Apostoli ed il Divino Maestro, egli diede a questo una grandezza almeno doppia di quella dei suoi uditori. Gli Apostoli portano gli abiti usuali e stanno *in piedi,* come i dieci della cripta dei fornai. Cristo siede su di una cattedra, la cui spalliera è più alta della sua testa e lo circonda come un gigantesco nimbo; ha nella sinistra un rotolo spiegato, mentre la destra è sollevata in atto di parlare. La pittura, eseguita principalmente con ocra giallo-scura e bruna, a causa della sua vicinanza all'ingresso, è molto sbiadita e coperta di macchie in alto; forse per questo finora non fu osservata dagli archeologi. Neanche il Bosio, che pure dovè trovarla in migliore stato, ne fa parola; mentre pubblicò una copia dei tre fanciulli dipinti nel campo vicino.[1] La mancanza del nimbo in Cristo ci muove a datare l'immagine dalla metà circa del IV secolo.

Del secondo ed ultimo terzo del IV secolo abbiamo due affreschi tuttora inediti, nei quali Cristo comparisce non già in mezzo al collegio apostolico completo, ma fra i rappresentanti di esso, cioè i *principi degli Apostoli.*

Ambedue le immagini sono nella catacomba di Santa Domitilla e disgraziatamente ci pervennero soltanto frammentarie, tali però che, almeno per le figure degli Apostoli, si completano a vicenda. La più recente[2] occupa la lunetta di un arcosolio detto «arcosolio rosso» a causa del colore del fondo; essa fu danneggiata o dagli operai del Bosio o da posteriori saccheggiatori, che si aprirono un passaggio attraverso l'arcosolio dalla via che gli passa dietro. Cristo sedeva su di una cattedra simile a quella che si vede nella tav. 148, e con la destra sollevata avanti al petto faceva il gesto di parlare; ora non ne rimane che il gomito destro ed il ginocchio sinistro con la relativa porzione della cattedra. Pietro, pieno di ammirazione, ha la destra sollevata verso il Signore e con la sinistra tiene l'estremità del pallio ornato della lettera Z. Paolo è completamente distrutto e dobbiamo figurarcelo nell'atteggiamento che ha a tav. 182, 2.

La seconda immagine si trova nella cripta di Diogene nella volta della nicchia, ove esisteva in antico il sarcofago del fossore.[3] Come già notammo (p. 157), devesi al Boldetti la sua parziale distruzione. Cristo vi era dipinto in mezza figura, poichè il Boldetti dice che era «della stessa grandezza e forma di quella di Ponziano».[4] Ne seguirebbe che il Salvatore aveva la barba. Di Pietro rimane soltanto la parte inferiore; aveva lo stesso atteggiamento che nell'arcosolio rosso, però la sua mossa era alquanto più vivace. Paolo c'è pervenuto intatto ed in eccellente conservazione di colori; egli è in atto calmo e tiene nelle mani un rotolo chiuso. Accanto ai due Apostoli si trova uno «scrinium» ripieno di rotoli.

Se si confronta il frammento di affresco riprodotto a tav. 127, 1 col residuo dell'arcosolio rosso, si vede che anche qui Cristo era raffigurato sulla cattedra e fra

[1] Bosio, *R. S.*, p. 129.

[2] Tavv. 182, 1, e 248.

[3] Tavv. 181, 2, e 182, 2.

[4] *Cimiteri*, p. 64.

i principi degli Apostoli. Si è conservato soltanto l'angolo sinistro della spalliera e la metà superiore di San Pietro che tiene la destra sollevata in atto di acclamazione. Diamo questo nome alla figura, solo perchè occupa il posto distinto; quantunque porti la barba intiera ed abbia una capigliatura che copre tutta la testa, pure è dipinta in modo troppo rozzo ed affrettato, da potervi riconoscere il tipo consueto. Il Bosio[1] dice che l'immagine era « caduta insieme allo stucco », quindi fin da quel tempo essa doveva essere rovinata come lo è oggi; difatti dopo di lui fu completamente trascurata.

§ 73. Cristo che insegna agli Evangelisti.

La catacomba dei Santi Marco e Marcelliano, che ci ha offerto già due rappresentazioni del collegio apostolico, possiede un affresco nel quale Cristo ci si mostra fra quattro uomini vestiti a modo delle figure sacre (tav. 162, 2), e in cui a ragione tutti gli archeologi riconobbero i *quattro evangelisti*. Il primo a sinistra di chi guarda, con la destra indica una *stella:* egli quindi è San Matteo, che all'inizio del suo evangelo (2, 2 ss.) parla dell'apparizione miracolosa della stella, che annunziò ai Magi la nascita del Messia. Perciò accanto a lui dovrebbe trovarsi Marco e, dall'altra parte, vicino al Signore, Luca, e poi Giovanni; però nessuno dei tre è contrassegnato in alcuna guisa. Per ragione di simmetria anche Giovanni ha la destra sollevata, ma è sì male conservata, che non può determinarsi se faccia il gesto di parlare o di indicare. Marco e Luca sono rivolti verso il Signore e lo ascoltano con attenzione; la loro sinistra regge l'estremità del pallio, mentre la destra di Luca pende libera ed in Marco è nascosta nelle pieghe del pallio. I due primi hanno la barba, gli altri invece sembrano imberbi. Il Salvatore siede su di un trono con cuscino verde; la sua testa giovanile è coronata da un nimbo circolare turchino grigio, vicino al quale sono dipinti due monogrammi di Cristo (☧) alquanto danneggiati; la mano sinistra tiene un rotolo aperto, che nella copia del Garrucci fu cambiato nell'estremità del pallio,[2] la destra è sollevata nell'usuale gesto di parlare. A sinistra della predella del trono trovasi lo scrinium dipinto, come al solito, in rosso. Se si prescinde da questo e dal cuscino verde, l'immagine è condotta quasi completamente in ocra rossiccia, chiara nel vestiario e nell'incarnato, oscura nei contorni: ciò si rileva espressamente contro la descrizione ricca di colori fatta dal Garrucci. L'affresco fu dipinto poco prima del 340.[3]

[1] *R. S.*, p. 267.

[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 17, 2. In questa copia Cristo fa il gesto d'indicare con ambedue le mani: è un errore che troveremo altre due volte in scene del giudizio (tavv. 168 e 196), disegnate pel Bosio dall'Avanzini. Affatto inservibile è la copia pubblicata dal Perret, *Catacombes*, II, tav. L.

[3] Cfr. sopra p. 115.

§ 74. Cristo consegna a Pietro la legge.

La grande pienezza di poteri, con cui il Salvatore, allorchè fondò la Chiesa, distinse sopra gli altri discepoli il principe degli Apostoli, diede motivo alla composizione che rappresenta la *consegna della legge a Pietro*, soggetto che, relativamente frequente nella scultura dei sarcofagi, comparisce invece una volta soltanto nella pittura delle catacombe, nel soffitto di un cubicolo scavato in Santa Priscilla intorno alla metà del IV secolo. Come dicemmo più sopra (p. 152), due terzi dell' immagine sono distrutti: si scorge tuttora la parte superiore di San Paolo e di Cristo, che tiene sollevata e distesa la destra e con la sinistra consegna il rotolo della legge, la LEX, a San Pietro, il quale la riceve con le mani velate. Di quest'ultimo è perduta solamente la gamba destra dal ginocchio in giù; ma i colori, sia in lui, sia nelle altre due figure, sono attualmente così svaniti, che non varrebbe la pena di farne una copia: rimando in conseguenza al de Rossi, che pubblicò l'affresco sopra uno schizzo fattone da me poco dopo avvenuto il danno;[1] allora i colori erano molto meno svaniti di adesso. Cristo stava sul globo, e Paolo teneva il rotolo chiuso come nella tav. 181, 2.

Della perdita di questa pittura ci compensa l'affresco esistente in un cubicolo da me rinvenuto nella catacomba ad duas lauros, a destra della parete d'ingresso e che risale alla seconda metà del III secolo: esso rappresenta San Pietro seduto su bassa cattedra, che legge in un rotolo. In questa scena abbiamo la prima immagine in cui il principe degli Apostoli apparisce non come parte di un gruppo, ma da *solo,* come figura indipendente. L'artista così facendo volle caratterizzarlo come lo speciale mediatore della LEX CHRISTI, come il « legislatore della nuova alleanza ». L'affresco poi fa riscontro alla pittura descritta più sopra,[2] nella quale Cristo legge nel rotolo; pel suo grande valore gli abbiamo dedicato due tavole (93 s): la prima offre le rappresentazioni di tutta la parete d'ingresso del cubicolo; la seconda, la metà superiore della figura dell'Apostolo nella grandezza dell'originale.

VI.

Le rappresentazioni isolate di Cristo.

Affine di rilevare sempre più la figura del Dio-uomo, gli artisti delle catacombe crearono rappresentazioni che mostrano Cristo isolato e senza alcuna figura di accompagnamento. L'affresco, già più volte ricordato, del Salvatore che legge nel rotolo nella volta di un arcosolio alla catacomba di Pretestato (tav. 49) è il più antico esempio di questa specie. Esso va numerato in questa categoria, perchè, sebbene non sappiamo

[1] *Bullett.,* 1887, tav. VII. [2] Cfr. p. 216 s.

quali pitture contenesse la lunetta distrutta, pure l'atteggiamento di Cristo prova a sufficienza che egli non aveva con le medesime relazione *immediata*, come, per esempio, nella scena del giudizio in un arçosolio del cubicolo III a Santa Domitilla.[1]

L'affresco di Pretestato non ha che un compagno in una immagine del secolo IV avanzato, dipinta nel centro della volta di un arcosolio nell'ipogeo di Tecla e appartenente alle più rozze produzioni dell'arte cimiteriale. La *Röm. Quartalschrift* (1890, tav. IX) ne diede una copia fedele fatta da me su di un calco: rimando perciò ad essa. Cristo è assiso in cattedra con spalliera ricurva, tiene nella sinistra un volume chiuso ed ha la destra stesa verso un piccolo scrinium. Come nella pittura danneggiata di Pretestato, ha capelli straordinariamente corti. Il volume e lo scrinium accennano che lo si volle concepire nella sua qualità di maestro. Per mettere la cassetta dei rotoli alla necessaria altezza, il pittore la collocò sopra una specie di pilastro: artifizio, che incontreremo altrove in forma alquanto mutata.

La figura riprodotta a tav. 172, 1 si trova nel centro della volta dell'arcosolio nella cripta del Pastore col gregge del coemeterium maius: rappresenta un uomo vestito di tunica e pallio che tiene nella sinistra il rotolo chiuso ed ha la destra sollevata e distesa. Non abbiamo che da percorrere le scene del giudizio e del Salvatore che insegna, per riconoscervi immediatamente Cristo. Ci troviamo pertanto in presenza di una di quelle immagini che furono create «col modificare più o meno sensibilmente» quelle esistenti (cfr. p. 53). Cristo, come di solito, è imberbe; pel suo atteggiamento è del tutto simile a quello del cubicolo III in Santa Domitilla, e ricorda assai l'altro dell'arcosolio degli « Apostoli piccoli » nella stessa catacomba. La pittura è della metà del IV secolo e tuttora ignota; disgraziatamente i colori sono molto anneriti in conseguenza dell'umidità, per cui occorre bagnarli assai con acqua, affine di riconoscere i dettagli della figura. Secondo quanto fu detto, non può menomamente dubitarsi che anche la figura riprodotta a tav. 83, 2, purtroppo conservatasi solamente nella metà superiore, rappresenti il Salvatore. Essa è fra le più antiche — seconda metà del III secolo — e, nella volta di un arcosolio presso la cripta di Ampliato, faceva riscontro al miracolo della sorgente, del quale ritrovai un frammentino nelle macerie dell'arcosolio.[2] Cristo è rivolto per tre quarti a destra e tiene nella sinistra un rotolo spiegato, come nell'or ora ricordata immagine del cubicolo III; la destra è sollevata fino all'altezza del petto, ma è così sbiadita, che attualmente non è dato distinguere che gesto faccia: le rappresentazioni di Cristo nelle tavv. 170 e 177, 1 fanno pensare al gesto di parlare.

Meno sicura che per gli affreschi di Domitilla, del coemeterium maius, di Tecla e Pretestato è la interpretazione della figura che occupa il campo mediano nella pittura del soffitto nel cubicolo X ai Santi Pietro e Marcellino. La copia pubblicata dal Bosio[3] escluderebbe assolutamente *a priori* di pensare a Cristo, vedendosi in essa

[1] Cfr. sotto, capit. XIX, § 108, n. 12.

[2] Cfr. sotto, fig. 22.

[3] *R. S.*, p. 367; Aringhi, *R. S.*, II, p. 95; Bottari, *R. S.*, II, tav. 115; Garrucci, *Storia*, II, tav. 49, 2.

un orante vestito degli abiti propri delle figure sacre, quindi un defunto (o martire) nella felicità eterna, e non il Figlio di Dio. Dalla mia copia, al contrario, si scorge che l'Avanzini sbagliò (tav. 165). La figura originale è nell'atteggiamento che ammiriamo in molte statue di rètori e che fu adottata anche dai pittori delle catacombe per alcuni santi che funzionano da avvocati. E poichè nel nostro cubicolo non esiste una scena di giudizio, e alcuni defunti sono rappresentati come oranti nei due campi vicini, così, «per exclusionem», nella figura, arriviamo a riconoscere Cristo, che in uno dei campi vicini compie la moltiplicazione dei pani e nell'altro è vaticinato da Balaam. Questa interpretazione ha tanto maggiore probabilità a suo favore, che la figura in questione e Cristo nella moltiplicazione dei pani si somigliano fra loro. L'affresco risale alla prima metà del IV secolo.

Intorno a questo stesso tempo sorse nell'arte cimiteriale la necessità di immagini di Cristo *più grandi*, le quali permettessero di trattare più accuratamente i particolari. Data la limitazione di spazio dei cubicoli ed arcosoli, gli artisti ricorsero ad un mezzo altrettanto semplice quanto efficace, dipingendo cioè non la figura *intiera*, ma *mezze figure:* per tal guisa poterono dare alla testa una grandezza anche maggiore del naturale. Come cornice di queste immagini essi scelsero di regola la forma circolare delle « imagines clypeatae ». Qui sopra[1] ricordammo i *dieci* esempi del busto di Cristo; essi nella maggior parte sono della seconda metà del IV secolo. Tutti ebbero la disgrazia di arrivare a noi in cattive condizioni: uno ne distrusse il Boldetti insieme allo stucco, in un altro per la ripulitura fatta senza criterio, i colori furono talmente danneggiati, da potersi considerare come perduto; gli altri sono più o meno rovinati e sbiaditi. Il meglio conservato è nella catacomba di Pretestato, nella volta dell'arcosolio di Celerina, ed è tuttora sconosciuto; lo diamo a tavv. 181, 1 e 251. Come di consueto, anche qui Cristo è rappresentato giovane; la sua capigliatura abbondante dà qualche cosa di femminile al suo bel volto. La bianca tunica ha per ornamento il clavo purpureo molto largo; bianco pure è il pallio posato sulla spalla sinistra. Un nimbo pieno, di color turchino, circonda la testa.

Fra le dieci mezze figure, ve ne sono tutto al più tre in cui Cristo ha la barba intiera: dico *tutto al più*, perchè per una dobbiamo riportarci alla copia del Toccafondo, che non esclude ogni dubbio.[2] Anche qui adunque i pittori preferirono il tipo giovanile, e questa è una prova che essi non intendevano fare ritratti.[3] Queste immagini posero fine alle rappresentazioni di Cristo nella pittura delle catacombe;[4] in seguito esse

[1] Cfr. p. 194.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 2.

[3] Durante la stampa di queste linee uscì uno studio di I. E. Weis-Liebersdorf sull'origine delle *immagini di Cristo e degli apostoli*, nel quale è elaborato un ricco materiale. Disgraziatamente però, per rilevare solo una cosa, furono prese in troppo poca considerazione — anzi quasi nessuna per ciò che spetta *le immagini degli apostoli* — le pitture delle catacombe romane, che tuttavia in tali questioni debbono servire di *base;* e dove furono considerate, ciò avvenne in modo estremamente inesatto, parlandovisi delle copie e non degli originali. Pertanto l'opera in buona parte è sbagliata.

[4] Qui furono tralasciate le rappresentazioni di Gesù tolte dagli apocrifi, perchè ricorrono una sola

furono molto preferite, e tali si mantennero fino ai dì nostri nell'arte cristiana. Di busti *più tardi* ne rimangon *tre:* due in Ponziano,[1] uno nella nicchia sepolcrale di Santa Cecilia:[2] quelli sono del VI o VII secolo, questo del IX o del X incipiente. In tutti e tre, Cristo è rappresentato con la barba.

Dando ora uno sguardo a quanto si disse in questo capitolo troviamo che le rappresentazioni cristologiche aumentano e diventano sempre più varie col tempo: quindi si avverò quanto fu detto fin da principio, che il Salvatore costituisce realmente l'*oggetto principale* nella pittura delle catacombe: in quindici affreschi, i Magi, primizie dei gentili convertiti al cristianesimo, Gli rendono omaggio come a loro Dio, mediante l'offerta dei doni; Egli è glorificato in parecchie profezie, figurato bene spesso come maestro e legislatore e riconosciuto padrone della natura, Dio, nelle scene dei miracoli; quattro pitture ci presentano il suo battesimo nel Giordano accompagnato da meravigliosa apparizione ed una volta si ebbe l'ardire di riprodurre scene della passione; Lo vediamo inoltre nel quadro della consegna del velo ad una vergine consecrata a Dio ed in quelli del colloquio al pozzo di Giacobbe; più tardi Lo troviamo di frequente quale giudice dei morti e più di novanta volte come Buon Pastore, che porta fra gli eletti l'anima del defunto: chiudono le sue rappresentazioni le immagini isolate, poco fa studiate, nelle quali per lo più appare come busto e più di rado come figura intiera. Dal numero di queste scene può misurarsi l'importanza che i pittori delle catacombe davano al Figlio di Dio. Le immagini isolate in particolare sembra che avessero la loro origine dal fatto che le preghiere pei morti, come risulta dalle iscrizioni sepolcrali, sono dirette principalmente al Salvatore, « luce dei defunti ».

volta ed in monumenti molto tardi, e perchè gli originali ora sono quasi completamente periti (riprodotti presso il Bosio, *R. S.*, p. 579; Aringhi, *R. S.*, II, p. 353; Bottari, *R. S.*, III, tav. 191; Garrucci, *Storia*, II, tav. 84, 1).

[1] Tav. 257; Garrucci, *Storia*, II, tav. 86, 1. La seconda immagine è nel Bosio, *R. S.*, p. 129; Aringhi, *R. S.*, I, p. 379; Bottari, *R. S.*, I, tav. 43; Garrucci, loc. cit., tav. 86, 2.

[2] Tav. 260, 2; De Rossi, *R. S.*, II, tav. VI.

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

Le rappresentazioni del battesimo.

Il primo passo che deve fare l'uomo per raggiungere la felicità eterna è quello di farsi *battezzare*. San Giustino martire scrive: « A coloro che sono persuasi della verità delle nostre dottrine e precetti e promettono di vivere in conformità di essi, imponiamo preghiere e digiuni, affinchè ottengano da Dio perdono pei loro peccati... Poi li conduciamo ove c'è dell'acqua, e là essi vengono rigenerati nella stessa guisa che lo fummo noi. Poichè vengono sottoposti al lavacro in nome del Padre di tutti e del nostro Signore e Redentore Dio Gesù Cristo e dello Spirito Santo ».[1] La necessità del battesimo è assoluta: « se alcuno non rinascerà per l'acqua e per lo Spirito Santo, non può entrare nel regno di Dio ».[2] Si comprende quindi facilmente perchè sì spesso nelle iscrizioni sepolcrali si ricordi, direttamente o indirettamente, il battesimo. Usavansi a tale scopo frasi « intelligibili » solo « agli iniziati », per esempio, percipere, accipere, sottointendendo gratiam Dei, gratiam sanctam, gratiam D(omini) n(ostri), come leggiamo più completamente scritto in quattro epitafi,[3] uno dei quali, tuttora sconosciuto, fu scoperto nell'ottobre di quest'anno (1902) davanti all'ingresso della basilica cimiteriale dei Santi Marco e Marcelliano ed è del seguente tenore:

BENE · MERENTI · ANTONI · AE CYRIACETI QVAE VIXIT
ANNIS · XVIIII · M · II · D · XXVI ACCEPTA DEI GRATIA QVARTA DIE
VIRGO · OBIT · IVLIVS · BENEDICTVS PATER · FILIAE DVLCISSIMAE
ET INCOMPARABILI · POSVIT D · XII · KAL DEC

« Alla benemerita Antonia Ciriaca, che visse anni 19, 2 mesi e 26 giorni e morì vergine il quarto giorno dopo aver ricevuto il battesimo. Il padre Giulio Benedetto pose (questa iscrizione) alla sua figlia dolcissima ed incomparabile. La sua deposizione avvenne il giorno duodecimo prima delle calende di dicembre (20 novembre) ».

Qui pertanto il battesimo è detto « gratia Dei ». La grazia del battesimo era la gratia per excellentiam: *farsi battezzare* perciò è detto « accedere ad gratiam » in alcuni sermoni attribuiti a Sant'Agostino.[4] Assai spesso ricorre negli epitafi l'epiteto *fidelis*,

[1] *Apolog.*, I, 61.
[2] Giov., 3, 5.
[3] Buonarroti, *Vetri*, p. 17; De Rossi, *Inscriptiones*, I, p. 16; ed una iscrizione di Sant'Ermete (pubblicata dal P. Bonavenia, S. I., nella *Civiltà cattolica*, 1891, quad. 978, 21 marzo).
[4] De Rossi, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1869, p. 29.

πιστός. « In un cristiano », nota intorno a questa parola Sant'Ambrogio, « la prima cosa è la fede. Quindi in Roma i *battezzati* giustamente vengono detti *fedeli* (fideles) ».[1] Il Santo invece di « Romae » poteva con ugual diritto porre « in ecclesia », perchè ovunque fidelis, πιστός, era sinonimo di battezzato. Un'iscrizione proveniente dalle catacombe[2] comincia con le parole: ΠΙCΤΟC ЄΚ ΠΙCΤΩΝ per dire che il defunto era battezzato e figlio di genitori battezzati; in una di Catania leggiamo della defunta che essa « nata infedele, divenne fedele, e quattro ore dopo (cioè dopo ricevuto il battesimo) morì »: PAGANA NATA... FIDELIS FACTA... SVPERVIXIT HORIS QVATVOR.[3] Una terza iscrizione a tutti nota racconta il commovente particolare, che la nonna di un fanciullo prossimo a morte e da lei teneramente amato, « si rivolse alla Chiesa pregando che il fanciullo uscisse fedele da questo mondo », in altre parole, che fosse battezzato... PETIVIT DE AECLESIA VT FIDELIS DE SECVLO RECESSISSET.[4]

Anche nelle preghiere funebri è rammentato il battesimo: si ricorda a Dio che i *morti,* pei quali si fanno preghiere, *hanno ricevuto il battesimo* per ottenere ai medesimi l'eterna beatitudine. Nel *Sacramentarium Gelasianum* si legge, però in una « Missa pro defuncto nuper baptizato »: « Tu, o Dio, che accogli nel regno celeste soltanto coloro che rinacquero per l'acqua e lo Spirito Santo, abbi misericordia dell'anima del tuo servo, e come lo facesti morire senza peccato subito dopo aver ricevuto il battesimo, così concedigli la pienezza della letizia eterna ».[5] Generalmente poi i defunti vengono designati come « coloro che hanno vestito Dio dall'acqua o nell'acqua del battesimo » fin nei più antichi canti (Qālē) della chiesa siriaca orientale, più tardi nestoriana,[6] che risale al IV secolo, ed inoltre nella letteratura liturgica di tutte le Chiese sire. Per la sua grande importanza il battesimo fu *accolto ben presto anche nella pittura cimiteriale:* nella preghiera figurata delle catacombe si accenna ugualmente al battesimo, per muovere Iddio a misericordia verso i defunti, per cui quelle immagini furono dipinte.

Le rappresentazioni del battesimo sono fra le prime create dall'arte cristiana antica, poichè la più antica è dei primi decenni del II secolo. E fin dal principio, accanto alle *reali* che raffigurano con maggiore o minore corrispondenza alla realtà l'*atto stesso del battezzare,* compariscono pure quelle che rappresentano il Sacramento sotto *forma di simbolo.* Come esige la natura della cosa, noi ci occuperemo in primo luogo delle immagini battesimali reali, poi delle simboliche.

[1] *De sacramentis,* I, I, I; Migne, 14, 417.
[2] Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie mit besonderer Berücksichtigung der Forschungen von Schultze ecc.,* tav. II, 3.
[3] De Rossi, *Bullett.,* 1868, p. 74 ss.
[4] *Mus. Lateran.,* pil. IX, 39.
[5] Muratori, *Liturg. rom. vetus,* I, 755.
[6] (Bedjan), *Breviarium chaldaicum,*p. 2* 215* di ogni volume. Debbo questa comunicazione al signor dott. A. Baumstark.

I.

L'atto del battesimo.

§ 75. Il battesimo di Cristo.

Per mostrare la necessità assoluta del battesimo, il Salvatore stesso si sottomise a questo precetto e si fece battezzare nel Giordano. San Marco così narra: « Ed avvenne che Gesù in quel tempo giunse da Nazaret di Galilea e fu battezzato da Giovanni nel Giordano. E subito dopo uscito dall'acqua, vide aprirsi il cielo e scendere lo Spirito Santo in forma di colomba e posarsi su di lui ».[1] Esistono *quattro* pitture che rappresentano questo fatto: sono tutte edite, ma tre in modo così insufficiente, che riputai necessario ripubblicarle.

1. Porta di comunicazione dei cubicoli XY nell'ipogeo di Lucina. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav. 29, 1.[2]

Il de Rossi, che per primo lo rese noto, dedica le seguenti parole a questo quadro del battesimo di Cristo, che forse[3] è il più antico: « Benchè sia quasi cancellato, pure è facile in esso riconoscere il Battista sporgente dal lido il braccio al Salvatore, che esce dalle acque dopo ricevuto il battesimo; la colomba, che vola in alto, chiaramente determina il significato evangelico della scena ».[4] Però la sua copia non è in tutto esatta, perchè in essa la colomba che simboleggia lo Spirito Santo porta qualche cosa d'indefinito nel becco, che nella copia del Garrucci divenne una foglia e nei manuali correnti chiaramente un ramo d'olivo. Ora, la colomba col ramo d'olivo, nell'arte cimiteriale è simbolo di tutt'altro che dello Spirito Santo. Perciò alcuni dotti abbandonarono la spiegazione della scena data dal de Rossi e ne escogitarono altre più o meno singolari. Per ricordarne una, il Garrucci interpreta la pittura come liberazione del fedele credente dalle acque della tribolazione operata da Dio.[5] L'affresco non ha colpa di questa interpretazione sbagliata; l'oggetto che la colomba porterebbe nel becco, non è che la sua *ala sinistra.* Il de Rossi pertanto ha ragione: l'immagine rappresenta il battesimo di Cristo e nel momento appunto in cui Cristo, dopo essere stato battezzato, si accinge a montare sulla riva aiutato da Giovanni; a sinistra in alto vola verso di lui la colomba. Quindi l'artista, per poter rimanere fedele al racconto biblico, non iscelse già a soggetto della sua scena il compimento della cerimonia del battesimo, ma l'istante seguente, poichè la colomba apparve solo mentre Gesù « usciva dalle acque ». Gli artisti posteriori fusero insieme i due diversi momenti,

[1] Marc., I, 9, 11; cfr. Matt., 3, 13-17.
[2] De Rossi, *R. S.*, I, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 1, 2.
[3] Vedi sotto la fine del § 76.
[4] De Rossi, *R. S.*, I, p. 324.
[5] Garrucci, *Storia*, I, p. 203.

e così poterono mettere sotto gli occhi in un solo quadro il conferimento del battesimo e l'apparizione della colomba.

Il Battista è imberbe e porta l'esomide succinta; Cristo è completamente nudo ed ha l'aspetto di giovane,[1] non di ragazzo, come nelle tre pitture seguenti.

2. Parete sinistra della cappella dei Sacramenti A 3 nella catacomba di San Callisto. Stucco di due strati. Seconda metà del II secolo. Tav. 27, 3.[2]

San Giovanni, vestito soltanto di fascia lombare, ha appena versato sul Salvatore l'acqua che schizza in una quantità di spruzzi da ogni parte, e con la destra ne tocca il capo. Gli spruzzi dell'acqua costituiscono un particolare degno di nota pel rito del conferimento del battesimo, poichè provano che insieme al battesimo *per immersionem* era in uso anche quello per *aspersionem* ed *infusionem* dell'acqua. San Giovanni, per versare l'acqua, si servì della ciotola naturale, il cavo della mano. Anche Cristo, come i neofiti nelle rappresentazioni del battesimo dei catecumeni, è figurato come *fanciullo* nudo; nel prossimo paragrafo daremo le ragioni di questa particolarità. Tanto il battezzante che il battezzato sono nell'acqua.

La colomba, che è decisiva per il significato della scena, manca nella copia del de Rossi ed in conseguenza anche in tutte le altre, e perciò la scena fu finora considerata, senz' alcun dubbio, come battesimo di un fedele comune. Il perizoma del battezzante mi fu sempre una difficoltà insuperabile per questa spiegazione, perchè tale capo di vestiario conviene a San Giovanni, ma non ad un sacerdote. La difficoltà era tanto più grande, perchè l'artista aveva riprodotto nella vicina cappella A 2 la cerimonia battesimale comune con una differenza essenziale, avendo dato al sacerdote il vestiario delle figure sacre a lui conveniente, cioè la tunica ed il pallio.[3] Nè poteva ammettersi che il battezzante avesse deposto il pallio e la tunica per essere più libero nell'amministrazione del sacramento, perchè nell'immagine non v'è traccia alcuna di questi abiti. Ora la scoperta della colomba ha rimosso per sempre ogni difficoltà; qui è rappresentato il battesimo di Cristo, non quello di un semplice catecumeno.

3. Volta del cubicolo 54 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Stucco di due strati. Metà del III secolo.[4]

Giovanni tiene il piede sinistro sopra una pietra e, piegato in avanti, tocca con la destra il capo di Cristo; il suo vestiario è l'esomide succinta. Cristo, in figura di fanciullo nudo, sta nell'acqua ed ha le braccia aperte in *atto di preghiera;* si vede scendere sopra di lui la colomba. La scena pertanto risponde meglio alla narrazione di San Luca:[5] « Ora avvenne che, battezzato tutto il popolo, anche Gesù fu battezzato, e *mentre pregava,* si aprì il cielo e lo Spirito Santo scese sopra di lui in sembianza corporea come colomba ». Quest'affresco è il solo nelle catacombe, in cui il Salvatore apparisce come *orante;* ed in esso inoltre per la prima volta la colomba

[1] La nostra copia è la prima a colori.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVI; Garrucci, *Storia,* II, tav. 7, 2.

[3] Tav. 39, 2.

[4] Wilpert, *Cyklus,* tavv. I-IV.

[5] C. 3, 21 ss.

si slancia dall'alto, tenendo la testa rivolta verso terra; come è noto, questa forma divenne tipica nelle rappresentazioni posteriori.

4. Campo sinistro della volta dell'arcosolio 15 nella regione annonaria in Santa Domitilla. Stucco di un solo strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 240, 1.[1]

Quattordici anni fa pubblicai una copia incompleta di questa immagine, e ne diedi perciò un'interpretazione sbagliata;[2] allora essa, come già si notò, era in parte coperta da una crosta stalattitica, da me rimossa in seguito con lavaggi di acido allungato. Ora la scena è chiaramente visibile a tutti e ci offre l'atto del conferimento del battesimo, e in una maniera del tutto simile all'affresco qui sopra esaminato; anche qui Giovanni posa un piede sulla pietra e Cristo fanciullo sta nell'acqua, ma non come orante, sibbene con le braccia abbandonate lungo il corpo.

§ 76. Il battesimo del catecumeno.

Dal battesimo di Cristo vanno rigorosamente distinte le rappresentazioni comuni del battesimo, e difatti i pittori si diedero cura, perchè non fosse possibile uno scambio. I segni di distinzione consistono nella *colomba,* che appare soltanto nel battesimo di Cristo, e nel *vestiario del battezzante,* che per il prete è sempre quello delle figure sacre, mentre per Giovanni è tre volte l'esomide ed una la fascia lombare. Nel resto le une e le altre rappresentazioni si somigliano, eccettuate due in cui il battezzando è raffigurato come fanciullo nudo ed il battezzante *pone la mano destra sul capo di lui.* Il primo dettaglio si spiega con questo, che il battesimo è una *nuova nascita* spirituale, per cui i battezzati sono detti anche « infantes » *fanciulli,* e nelle iscrizioni « renati, neophyti, pueri, puellae ».[3] Per ciò che spetta l'*imposizione della mano,* il de Rossi[4] aveva già giustamente osservato che con questo gesto nelle immagini non può essere intesa la confermazione che si dava immediatamente dopo il battesimo, perchè il battezzando è nudo e sta ancora nell'acqua. Del resto Tertulliano ricorda l'imposizione della mano come un gesto appartenente al rito del battesimo. Egli scrive: « s'impone la mano per invocare, mediante la benedizione, lo Spirito Santo ».[5]

1. Parete di fondo della cappella dei Sacramenti A 2. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 39, 2.[6]

Il sacerdote, vestito di tunica e pallio, pone la destra sul capo del battezzando, che sta nell'acqua fino alle caviglie. La sua sinistra è chiusa e stesa alquanto in avanti; sotto di essa sono visibili due deboli tratti di pennello, che nelle copie presero a poco

[1] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben* nella *Röm. Quartalschr.*, 1889, tav. VII.

[2] Si presentava come sacrifizio d'Abramo.

[3] *Mus. Lateran.*, pil. XI; Marucchi, *Scavi nelle catacombe romane* in *N. Bullett.*, 1899, p. 279 ss.

[4] *R. S.*, II, p. 333.

[5] *De baptismo*, c. 8.

[6] Perret, *Catacombes*, I, tav. 60; de Rossi, *R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, II, tav. 5, 3.

a poco la forma di un rotolo di scritture, dapprima un po' confusa presso il Perret e il de Rossi, poi completamente determinata presso il Garrucci e gli altri. In verità, un rotolo troverebbesi qui al suo posto naturale per indicare la « consegna della legge » avvenuta nel battesimo, ma quei tratti di colore sono in realtà del tutto casuali e nulla hanno che fare con un volume.

2. Volta dell'arcosolio destro nella cripta doppia della catacomba ad duas lauros. Stucco di due strati. Prima metà del III secolo. Tavv. 57 e 58, 1. Inedita.

Il battezzando, accennato in modo assai superficiale, sta nell'acqua fin sopra le ginocchia; il sacerdote col suo atteggiamento ricorda la figura di San Giovanni nel battesimo di Cristo del cubicolo 54 sopra esaminato; piegato alquanto in avanti, egli tiene il piede sinistro sopra una pietra e con la destra tocca il capo del neofito. La scena è messa di riscontro al simbolo battesimale più spiccato, che è il miracolo della sorgente di Mosè.

3. Volta del cubicolo III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 73.[1]

La rappresentazione del battesimo, artisticamente migliore, si trova nel cubicolo III della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, ritrovato da me nel mese di dicembre 1899; per mala ventura non si è conservata troppo bene. Il battezzante somiglia nel portamento a quello del quadro precedente, con la differenza che stende la destra al neofito per aiutarlo ad uscire dalla piscina. Vedemmo già lo stesso dettaglio nel battesimo di Gesù alla cripta di Lucina. L'Avanzini che trovò l'affresco in istato molto migliore, lo disegnò ciononostante con alterazioni sostanziali. Il neofito nella sua copia sta in un sepolcro aperto, dal quale sporge a metà; porta la fascia lombare ed ha le mani stese in atto di preghiera. Il battezzante fu trasformato in Cristo che con l'indice della destra addita colui che è nel sepolcro. In seguito a tali mutazioni questa scena battesimale passava presso gli archeologi comunemente come scena della risurrezione di un morto operata da Cristo.

4. Campo destro della volta dell'arcosolio 29 non lungi dalla cripta di Ampliato in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 228, 2.[2]

In sostanza come il n. 1 e 2, salvo che le due figure sono poste completamente di faccia. Di questa scena battesimale il Bosio pubblicò una copia molto inesatta dovuta al Toccafondo; in essa il battezzando comparisce vestito di lunga tunica talare e pallio, mentre il sacerdote ha un aspetto così indeterminato, che il Garrucci potè presentarlo come una donna; così naturalmente il significato dell'immagine cambiò del tutto.[3] La mia copia pertanto va considerata come la sua prima fedele pubblicazione.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.*, II, p. 67; Bottari, *R. Z.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tavola 43, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 3.

[3] Il Bosio (loc. cit.) a spiegazione della pittura scrive: *Quando il Signor nostro mette la mano sopra il fanciullo;* il Bottari (loc. cit. p. 72) ripete lo stesso, e nel Garrucci (loc. cit., p. 39) leggiamo che *a destra una donna pone la mano sul capo di una fanciulla che gli sta davanti.*

La *più antica* scena di battesimo era dipinta sotto forma di un gran tondo sulla volta della nave nella cappella greca, [1] ma, ad eccezione di un po' d'acqua, nulla più ne rimane, e perciò soltanto dal contenuto delle altre scene, specialmente dalle vicine, possiamo concludere che vi fosse riprodotto il rito del battesimo, o di Cristo o di un catecumeno.

II.

I simboli del battesimo.

Numerosi e vari sono i *simboli* del sacramento del battesimo proposti dagli scrittori ecclesiastici. L'essere il battesimo chiamato illuminazione, illuminatio, φωτισμός, [2] indicava di per sè le *guarigioni dei ciechi* operate da Cristo. E di fatto esse vengono dichiarate da Clemente Alessandrino e, più tardi, da Ambrogio ed Agostino come tipo del battesimo. Tertulliano tratta ex professo dei simboli del battesimo nel suo libro *De baptismo.* Vede prefigurato tipicamente il sacramento nella *creazione del mondo* (c. 4), nella *guarigione del paralitico* alla piscina di Betsaida (c. 5), nel *diluvio* (c. 8), nel *passaggio degli israeliti pel mar Rosso,* nell'*acqua raddolcita* mediante il legno e nel *miracolo della sorgente di Mosè* (c. 9). San Cipriano ripete in parte i medesimi simboli, aggiungendovi il *colloquio di Cristo con la Samaritana* al pozzo di Giacobbe e, dietro l'esempio di San Pietro (I, 3, 20 ss.), l'*arca di Noè,* dando insieme questa regola generale per il simbolismo del battesimo: « Quotiescumque autem aqua sola in scripturis sanctis nominatur, baptisma praedicatur. » [3] Sempre ancora nel periodo preniceno, Didimo Alessandrino[4] dà la serie dei simboli battesimali, e più tardi, dipendendo da lui, Sant'Ambrogio. Essa si trova nelle più diverse antiche liturgie del battesimo, omettendosi ora uno ora un altro tipo; così in una liturgia copta, [5] nella arabica del *Testamentum Domini* della recensione egiziana, [6] in quella della Chiesa etiopica [7] e, non per ultimo, nella romana, chè già comparisce nella sua forma definitiva nel *Sacramentarium Gelasianum,* [8] quindi fu stabilita al più tardi al tempo di Gregorio Magno. Il paralitico alla piscina probatica, che di regola manca in questi testi, si presenta invece come tipo del battesimo nella liturgia battesimale delle Gallie del così detto *Missale gothicum.* [9]

Il Salvatore stesso creò il simbolo del *pescatore,* allorchè rivolse a Pietro e ad Andrea le parole: « seguitemi, chè vi farò pescatori di uomini »; [10] il simbolo del

[1] Wilpert, *Fractio,* tav. VI.

[2] Justin., *Apolog.*, 1, 61: καλεῖται δὲ τοῦτο τὸ λουτρὸν φωτισμός, ὡς φωτιζομένων τὴν διάνοιαν τῶν ταῦτα μανθανομένων.

[3] *Ep.* 63, 8, ed. Hartel, 706.

[4] *De Trinitate,* 2, 14.

[5] Ermoni, *Rituel copte du baptême et du mariage* in *Revue de l'Orient chrétien,* VII (1902) p. 308 (versione p. 315).

[6] Baumstark, *Eine ägyptische Mess- und Taufliturgie vermuthlich des 6. Jahrhunderts* in *Oriens christianus,* I, p. 38-41.

[7] Migne, *P. lat.*, 138, 947.

[8] Migne, 74, 1108-1111.

[9] Migne, 72, 274.

[10] Matt., 4, 19; Marc., 1, 17.

pescatore lo incontriamo di nuovo nel noto inno pubblicato fra le opere di Clemente Alessandrino: Ἁλιεῦ μερόπων Τῶν σωζομένων, ecc.

Per le pitture cimiteriali fra questi simboli si scelsero dapprima solo quelli che erano in relazione diretta con l'acqua, quindi furono escluse le guarigioni dei ciechi; fra quelli poi, nei quali l'acqua entra in qualsiasi modo, alcuni soggetti erano troppo difficili o non si prestavano alla rappresentazione artistica dei modesti sepolcri delle catacombe, come per esempio, la creazione del mondo, il diluvio e l'acqua raddolcita; altri finalmente, come l'arca di Noè e la Samaritana, ebbero un altro significato. Quindi tre soli rimasero come simboli battesimali: il *pescatore,* la *guarigione del paralitico,* e il *miracolo della sorgente di Mosè.* Ora dobbiamo occuparci di ciascuno di essi.

§ 77. Il pescatore evangelico.

Come già notammo, il simbolo del pescatore deve la sua origine al Salvatore stesso. E quanto fosse diffuso e comunemente inteso nell'antichità, lo dimostra il passo in cui Clemente di Alessandria vuole che i pescatori, quindi uomini più o meno ignoranti, nell'esercizio del mestiere al quale sono chiamati, «si ricordino dell'Apostolo e dei fanciulli che vengono tirati fuori dall'acqua», cioè di San Pietro e dei neo-battezzati.[1] Pietro, come è noto, era considerato quale « pescatore di uomini » κατ᾽ ἐξοχήν. poichè a lui furono dirette da Cristo le parole: «non temere: da ora in avanti sarai pescatore di uomini.»[2]

Finora la figura del pescatore potè riconoscersi in *tre* soli affreschi: nell'ipogeo dei Flavi della seconda metà del I secolo, e nella cappella dei Sacramenti A 2 ed A 3 della seconda metà del II secolo.[3] Tutti e tre ci rappresentano l'istante in cui il pesce viene estratto dall'acqua; quindi in tutti è identica la forma della composizione: un uomo vestito di perizoma siede sulla riva e con la lenza prende il pesce.

La pittura nella galleria dei Flavi[4] è eseguita in mezzo ad elementi puramente decorativi, all'infuori di qualsiasi correlazione simbolica; perciò dobbiamo ammettere a priori che anche qui il pescatore non va preso che in senso decorativo, come lo incontriamo di frequente nell'arte pagana.[5] Se il nostro pittore, come talora si sostenne,

[1] *Paedag.*, 3, 11, Migne, 8, 634.

[2] Luc., 5, 10. Servano di illustrazione a questo passo le parole spesso citate di San Paolino di Nola al vescovo Delfino che lo aveva battezzato: Meminerimus nos... Delphini filios esse factos, ut efficeremur illi pisces, qui perambulant semitas maris. Meminerimus te non solum patrem, sed et Petrum nobis esse factum: quia tu misisti hamum ad me de profundis et amaris huius saeculi fluctibus extrahendum, ut captura salutis efficerer: et cui vivebam, naturae morerer et cui mortuus eram viverem Domino. Sed si piscis tuus sum, etc. (*Ep.* 20, Migne, 61, 249 s.).

[3] Tavv. 7, 1; 27, 2 e 3 (De Rossi, *R. S.*, II, tav. XV s.; Garrucci, *Storia*, II, tavv. 5, 2; 7, 2).

[4] Tav. 7, 1.

[5] Cfr. *Antichità di Ercolano*, I, 163; III, 273, 277, 281, 285, 295 ed i rilievi a stucco della casa del tempo di Augusto trovata presso la Farnesina, ora nel Museo nazionale delle Terme.

avesse voluto annettervi un significato simbolico, senza dubbio lo avrebbe unito immediatamente con la rappresentazione del battesimo stesso, e ciò tanto meno egli avrebbe trascurato, in quanto che gli affreschi dell'ipogeo dei Flavi sono fra le primissime manifestazioni dell'arte cristiana, quindi appartengono ad un'epoca, in cui non può parlarsi di simbolismo progredito, avendo esso cominciato solo allora. Eppure, nè nella nicchia, nè in tutta la galleria trovasi una scena, la quale anche da lungi ricordi il battesimo. Rimane fermo pertanto, che il pescatore qui è un elemento puramente decorativo.

Pei due altri affreschi non può sorgere alcun dubbio sul loro significato di simboli battesimali, poichè in A 2 il pescatore è dipinto vicino al miracolo della sorgente ed in A 3 è unito al battesimo di Cristo ed al paralitico.[1] Il pescatore quindi simboleggia il battezzante ed il pesce il neofito. Per questo, Tertulliano nel passo ben noto chiama i cristiani pisciculi, *pesciolini,* in opposizione all'ΙΧΘΥΣ «il pesce grande»[2] che significa Cristo: «Sed nos pisciculi secundum ΙΧΘΥΝ nostrum Iesum Christum in aqua nascimur, nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus».[3]

Il simbolismo del pescatore durò molto a lungo nella Chiesa, anzi, non cessò mai. Se nelle catacombe fu usato di rado, e a partire dal III secolo non più applicato, questo avvenne probabilmente per la ragione che in esse il pesce era sopratutto simbolo di Cristo. Difatti il simbolismo dell'ΙΧΘΥΣ si svolse nell'epigrafia cimiteriale precisamente in quel tempo, in cui scomparisce dalla pittura delle catacombe l'immagine del pescatore. Questa coincidenza può essere casuale, ma pure non è inverosimile che sussista un nesso causale e che un simbolo abbia fatto posto all'altro.

§ 78. La guarigione del paralitico alla probatica piscina.

Tertulliano dà minutamente le ragioni per cui la guarigione del paralitico alla piscina di Betsaida (Giov., 5, 1 ss.) è figura del battesimo. Un angelo scendeva in certi tempi nella piscina, e movendole, comunicava alle acque la virtù di risanare. Qualcosa di analogo, ma incomparabilmente superiore, avviene nel battesimo: «Mediante l'invocazione di Dio, lo Spirito scende dal cielo e santifica l'acqua, fermandosi sopra di essa e partecipandole così la virtù di santificare». E come il paralitico fu con un miracolo sanato dalla sua malattia corporale, così il battezzando col bagno della rigenerazione viene purgato dalla malattia dell'anima, dal peccato.[4] Le parole che Cristo rivolse più tardi al guarito nel tempio: «ecco, tu sei risanato, non peccare più», possono quindi applicarsi in tutta l'estensione anche al battezzato. L'insieme di queste circostanze rese il miracolo della guarigione figura eminente del Battesimo: anzi esse medesime

[1] Tavv. 27, 2 e 3.

[2] Vedi sotto, §§ 83 e 104.

[3] *De baptismo,* c. 1.

[4] *De baptismo,* c. 5.

vi spingevano naturalmente, così che non occorreva lambiccarsi il cervello per riuscirvi. E realmente noi vediamo che appunto le *più antiche* rappresentazioni del paralitico sono simboli dei neofiti, e che solo dal III secolo vi si collegò comunemente l'altro significato illustrato a p. 197 s.

1. Volta della nave nella cappella greca alla catacomba di Santa Priscilla. Stucco di due strati. Inizio del II secolo.[1]

Rimane soltanto la parte inferiore del paralitico, che, avanzandosi verso destra, porta sulle spalle il fusto del letto vuoto. Il risanato ha per vestiario, come una volta Abramo nel sacrifizio d'Isacco,[2] una ἐνδρομίς, che scende dalla spalla destra e basta appena a coprirlo. Cristo manca.

2. Parete sinistra della cappella dei Sacramenti A 3. Stucco di due strati. Seconda metà del II secolo. Tav. 27, 3.[3]

La scena della guarigione chiudeva due scene battesimali, il pescatore ed il battesimo di Cristo, in modo che Cristo era dipinto a sinistra e il paralitico a destra. Il primo perì insieme allo stucco; del guarito mancano le gambe: è vestito di tunica succinta senza maniche e porta il letto vuoto.

3. Parete sinistra del cubicolo nella catacomba della Nunziatella. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 74, 1. Inedita.

È quasi sicuro che anche questa rappresentazione debbasi ritenere per simbolo battesimale, poichè si trova accanto al miracolo della sorgente, e poi nel primo spazio, ora perito, era dipinto, a giudicarne dalla qualità delle altre pitture, o il battesimo, o, ciò che non è inverosimile, Cristo che opera il miracolo, così che la scena rinchiudeva il simbolo battesimale. Il paralitico, in tunica manicata succinta, corre sollecito in direzione della sorgente miracolosa, con la quale fretta probabilmente si intese rappresentare in modo speciale l'effetto del miracolo, l'ottenuta guarigione. Naturalmente ci risovvengono le parole della II orazione pseudo-ciprianica «clodos currere fecisti velut cervos».

4. Volta del cubicolo I nel cœmeterium maius. Stucco di due strati. Prima metà del IV secolo. Tav. 168.[4]

Anche qui l'immagine del paralitico fa seguito a quella del miracolo della sorgente. Ma ciò che assicura il suo significato di simbolo battesimale, è la circostanza che il pittore rappresentò il risanato completamente *nudo*, come solevasi dipingere il neofito nelle scene di battesimo.

5. Sepolcro coll'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Stucco di uno strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 212.[5]

Per indicare che questa immagine doveva rappresentare la guarigione avvenuta alla piscina, il pittore la eseguì in istrettissima relazione con la personificazione del fiume

[1] Wilpert, *Fractio*, tav. VI.

[2] Tav. 188, 1.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 7, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 445; Aringhi, *R. S.*, I, p. 183; Bottari, *R. S.*, III, tav. 140; Perret, *Catacombes*, II, tav. 30; Garrucci, *Storia*, II, tav. 61.

[5] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2.

della scena vicina, la quale ci offre Tobia col pesce. Il paralitico, come sempre, è rappresentato già guarito: accennano alla malattia, cacciata dal risanamento miracoloso, non solo le fasce avvolte attorno alla gamba sinistra, ma anche il bastone sul quale s'appoggia portando il letto.[1] La sua tunica manicata è cinta con una larga fascia ed è ornata del lorum senza i segmenti alle spalle. Cristo colla destra sollevata accenna al risanato; è vestito di tunica e di un pallio, alla cui estremità spicca la crux gammata.

§ 79. La sorgente miracolosa di Mosè.

Il simbolo più preferito del battesimo fu il *miracolo della sorgente di Mosè* nel deserto; esso apparisce fin dal principio del II secolo e perdura fino alla cessazione della sepoltura nelle catacombe. Testimonianze *scritte,* che ne fissano il significato simbolico, sono troppo note, perchè occorra ripeterle qui, e per ciò che riguarda il linguaggio dei *monumenti,* esso è sì chiaro, che non ammette alcun dubbio. Nella cappella greca e nella cappella dei sacramenti A 3 il miracolo della sorgente introduce le rappresentazioni del battesimo, anzi in A 2 è messo sì vicino al pescatore che questo estrae il pesce dall'acqua sgorgata dalla rupe. Una tale unione prova fino all'evidenza che, secondo il pensiero di colui che inspirò l'artista, l'acqua della sorgente miracolosa simboleggiava l'acqua battesimale. Preziose per questo simbolismo sono anche le pitture da me scoperte nell'arcosolio della cripta doppia del cimitero ad duas lauros, ove il miracolo della sorgente figura nella volta come riscontro alla rappresentazione del battesimo. E finalmente non è meno degno di considerazione l'accenno che ci fanno le cappelle dei Sacramenti: mentre in A 2 ed A 3 battesimo ed eucaristia ci sono figurati in parecchi quadri, il pittore della cappella A 6, dipendente da quelle, rappresentò i due sacramenti in un solo quadro, e questo, pel battesimo, è il miracolo della sorgente.

Tale miracolo nell'arte cimiteriale passò come simbolo del battesimo dal suo primo apparire fino al secolo IV avanzato. Tuttavia questo significato non fu l'unico; se ne aggiunsero altri due, ma, come pare, solo a partire dalla metà del III secolo. Considerandolo come una prova dell'aiuto di Dio, pel quale gl'israeliti furono salvati nel deserto dal morir di sete, ne risultò il simbolismo discusso nel capitolo XVIII; significò quanto si contiene nella preghiera: libera, o Signore, l'anima del defunto dalla morte eterna, come preservasti gl'israeliti nel deserto dal morire assetati. Oltre di ciò si congiunse all'acqua della sorgente anche il significato che la Sacra Scrittura sì spesso attribuisce all'acqua, e del quale tratteremo più sotto (§ 113); essa illustrava la seguente preghiera: refrigera, o Signore, l'anima del defunto come refrigerasti nel deserto gl'israeliti con l'acqua che Mosè fece scorrere dalla rupe.

[1] Nella copia pubblicata fatta eseguire dal Marchi, il paralitico procede senza il letto; perciò il Garrucci (loc. cit., p. 80) lo ha interpretato come Tobia che fugge per paura del pesce.

Se alcuno ci chiedesse secondo quali punti di vista, a partire dalla metà del III secolo, applichiamo i tre significati alle singole rappresentazioni, risponderemo prima di tutto che il miracolo della sorgente conserva il suo significato originale di simbolo del battesimo ovunque almeno comparisce unito ad un' immagine eucaristica. Di epoca più tarda ricordiamo, per esempio, la rappresentazione nella cripta delle pecorelle e quella nel sepolcro dei Santi Marco e Marcelliano, ove è dipinto accanto o di fronte alla miracolosa moltiplicazione dei pani.[1] Però sui sepolcri che mancano di rappresentazione eucaristica, dovrebbe di solito scegliersi uno dei due posteriori significati, come preghiera per ottenere l'aiuto di Dio o il refrigerio; difficilmente può determinarsi quale di queste vada preferita nei singoli casi, potendosi quasi sempre applicare ambedue con uguale diritto.[2]

Quantunque il significato di simbolo battesimale spetti tutt'al più ad un terzo delle scene del miracolo della sorgente, pure per maggior semplicità e per evitare ripetizioni non necessarie, le abbiamo riunite tutte in questo paragrafo. Ogni volta rileveremo in modo speciale dove il significato simbolico può fissarsi con maggiore o minore probabilità; ove manca una tale nota, il giudizio non è possibile, qualunque ne sia la causa. Fino alla metà del III secolo, come già dicemmo, il miracolo va sempre preso come simbolo del battesimo.

Tutti gli affreschi ci pongono sott'occhio il momento del miracolo: Mosè con la verga tocca la rupe, dalla quale scaturisce uno zampillo d'acqua. Basta quindi un minimo frammento per ricostruire con assoluta sicurezza la scena, come, per esempio, nell'arcosolio vicino alla cripta di Ampliato in Santa Domitilla, nella cripta quadrata di San Gennaro e nel cubicolo della catacomba della Nunziatella.[3] Mosè quasi sempre porta il vestito proprio dei personaggi sacri, e nei primi tre secoli, salvo *una* eccezione, è imberbe. Del periodo della pace abbiamo sei pitture, nelle quali ha barba intiera e per lo più folta capigliatura; sono dello stesso periodo anche quelle poche immagini, nelle quali l'assetata moltitudine è rappresentata da un israelita che beve.

1. Arco sopra la porta della cappella greca in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Inizio del II secolo. Tav. 13.[4]

Mosè, completamente di faccia, tocca con la verga una rupe isolata, che gli sta a sinistra; ha ricca capigliatura, tunica straordinariamente corta e, sopra di essa, il pallio, di cui regge l'estremità colla mano sinistra. Accanto a Mosè è dipinto un albero, per chiudere con simmetria il gruppo. Il miracolo della sorgente qui fu messo insieme al paralitico e ad un' immagine di battesimo reale.

2. Lunetta dell'arcosolio nella parete di fondo della cripta di San Gennaro. Stucco di due strati. Seconda metà del II secolo. Tav. 33. Inedita.

[1] Poichè nell'ultimo caso trattasi di *martiri* che subito parteciparono alla felicità eterna e quindi non abbisognavano delle preci dei superstiti, così qui sono esclusi *ipso facto* i due ultimi significati del miracolo della sorgente.

[2] S'intende da sè che i relativi sepolcri debbono possedere *tutta* la loro decorazione a fresco.

[3] Fig. 22; tavv. 33 e 74, 1.

[4] Garrucci, *Storia*, II, tav. 81, 1; Wilpert, *Fractio*, tav. II.

A causa di un sepolcro più recente, la figura di Mosè fu completamente distrutta; è superstite la sola cima della rupe con un po' d'acqua ed una parte della verga. Il gruppo assomigliava più o meno a quello riprodotto a tav. 55. E poichè esso occupava soltanto la metà destra del campo della lunetta, bisogna ammettere che alla sua sinistra fosse dipinta un'altra scena, forse un quadro battesimale, perchè anche le lunette delle due nicchie laterali sono per intiero coperte di pitture; quella di sinistra ha il Buon Pastore fra due pecore, alberi e due capanne da pastore; quella di destra tre scene di Giona.

3. Parete sinistra della cappella dei Sacramenti A 3. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 27, 2. [1]

Mosè, nello stesso atteggiamento che nel n. 1, è vestito del mantello filosofico, del quale tiene le estremità sull'avambraccio sinistro. Dall'acqua che sgorga dalla rupe, il pescatore del campo vicino tira fuori con la lenza il «pisciculus».

4. Parete d'ingresso della cappella dei Sacramenti A 3. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. [2]

Mosè, per la posa e per l'abito, è uguale al precedente, quindi la copia del Garrucci, ove comparisce in tunica e pallio, non è fedele. L'affresco è ora molto sbiadito e scomparirà totalmente fra non molto. Qui esso forma il primo anello nella catena delle rappresentazioni connesse fra di loro; il suo riscontro, Cristo con la Samaritana al pozzo, chiude il ciclo.

5. Parete d'ingresso della cappella dei Sacramenti A 6. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 46, 1. [3]

Mosè, parimenti di pieno prospetto, tiene la verga più bassa del solito e tocca la rupe dipinta alla sua destra. Porta tunica relativamente lunga e pallio, la cui estremità posa sull'avambraccio sinistro. La parte superiore della figura fu ritrovata dal de Rossi fra le macerie e più tardi fissata di nuovo alla parete, ma non in modo del tutto giusto. [4] I colori si sono conservati molto bene. Come già osservammo, in questa cappella, a differenza delle due precedenti, fu usato il solo miracolo della sorgente per simbolo del battesimo. Questo fatto non può venire rilevato a sufficienza, perchè mostra apertamente che i più antichi pittori delle catacombe intendevano di presentare il miracolo della sorgente come simbolo battesimale, e solo come tale.

6. Volta del cubicolo III nella catacomba di Santa Domitilla. Stucco di due strati. Prima metà del III secolo. Tav. 55. [5]

Il gruppo, quanto alla sostanza, corrisponde al precedente, salvo che Mosè qui è di profilo e porta una tunica più corta. L'Avanzini nella sua copia mutò in un berrettone la ricca capigliatura di Mosè, errore ripetuto dal copista del Garrucci.

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XV, Garrucci, *Storia*, II, tav. 5, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 7, 1.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XIV.

[4] Mi accorsi di questo fatto troppo tardi, chè altrimenti, come avvenne negli altri casi, nella mia copia avrei dato al frammento il posto che gli conviene.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, I, p. 547; Bottari, *R. S.*, II, tav. 63; Garrucci, *Storia*, II, tav. 25.

7. Campo destro della volta nell'arcosolio a man dritta della cripta doppia nella catacomba ad duas lauros. Stucco di due strati. Prima metà del III secolo. Tav. 57. Inedito.

Mosè s'avanza verso la rupe, ora pressochè svanita, con una mossa vivace del tutto fuor di luogo. Anche il bastone è quasi completamente scomparso; rimangono solamente alcune tracce del verde zampillo dell'acqua. Come riscontro è dipinto il battesimo stesso, e nella lunetta si veggono le nozze di Cana col tipo eucaristico del cambiamento dell'acqua in vino.

8. Parete di fronte dell'arcosolio nella cripta della Madonna alla stessa catacomba. Prima metà del III secolo. Tav. 60. Inedita.

Mosè, quasi di tutto profilo, tocca con la verga una rupe a picco. Quest'immagine, egregiamente conservata, è, se non della stessa mano, almeno della stessa famiglia di artisti che quella del n. 7.

9. Parete sinistra del cubicolo nella catacomba della Nunziatella. Stucco di due strati. Seconda metà del III secolo. Tav. 74, 1. Inedita.

Questa scena, come l'altra della cripta di San Gennaro, fu distrutta, eccetto che nella parte superiore, ove è rimasto un po' dei capelli di Mosè, della sua verga e della rupe. Essa aveva grande e spiccata somiglianza con quella citata sotto il n. 1. Accanto ad essa trovasi il paralitico risanato e nella parete di fronte è dipinta la moltiplicazione dei pani.

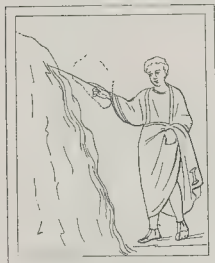



Fig. 22.

10. Campo sinistro di un arcosolio presso la cripta di Ampliato nella catacomba di Santa Domitilla. Seconda metà del III secolo. Fig. 22. Inedito.

Di questa pittura io trovai fra le macerie dell'arcosolio soltanto un esiguo frammento, nel quale può vedersi parte della destra di Mosè con una piccola porzione della verga. Nella fig. 22 do una ricostruzione del gruppo nel suo stato originale. Esso era eseguito nel campo sinistro della volta come riscontro a Cristo. Per questo motivo il frammento non può provenire da una risurrezione di Lazzaro, chè essa, di fronte ad una figura isolata, avrebbe offeso troppo la simmetria.

11. Campo destro della volta dell'arcosolio sopra la cappella di Sant'Eusebio in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 87, 1.[1]

Due terzi dell'immagine caddero insieme allo stucco, così che della figura di Mosè rimase soltanto la parte superiore. Per impedire ulteriori perdite, i vuoti vennero riempiti di cemento, e così fu coperto un dettaglio molto importante. Ciò contribuì molto alla falsa interpretazione che si diede dell'affresco; ma la colpa è, più che di altri, della scena dipinta a sinistra nella volta (tav. 86): ivi il de Rossi, e con lui la maggior parte degli archeologi, credè riconoscere l'« interrogatorio di uno o due

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XX, 2; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 2.

martiri da parte di un'imperatore coronato d'alloro ».[1] Nella nostra pittura sarebbe rappresentato il momento in cui il medesimo « imperatore coronato d'alloro e seduto pronuncierebbe la sentenza ».[2] Il Garrucci anzi andò tanto avanti da dichiarare che quest'ultimo imperatore era Massimino Pio.[3] Io rimossi il cemento tirato sul lembo inferiore della pittura e trovai la verga con la quale Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe. Quindi l'imperatore si mutò in un personaggio biblico, e quel che si credeva fosse una corona d'alloro, in realtà è la capigliatura abbondante e ricciuta. Un monte, sul quale sono accennati tre alberi, forma lo sfondo della scena. Nella figura di Mosè è degno di nota che il pittore aggiunse dopo un accenno di barba completa.

12. Parete d'ingresso del cubicolo XIV nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 101.[4]

Allorchè furono violentemente rimossi gli stipiti, perirono insieme allo stucco la verga e la parte superiore della rupe molto sbiadita. Mosè invece rimase intatto: egli è rivolto allo spettatore ed ha il capo piegato alquanto a destra, ove lo zampillo dell'acqua sgorga dalla roccia.

13. Parete d'ingresso della cripta dell'Orfeo nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 98. Inedita.

Con l'aiuto di questa pittura può supplirsi la parte mancante nella precedente, chè ambedue sono opera della stessa mano. Le macerie, che fino a tre anni fa tennero chiusa ermeticamente la cripta d'Orfeo alla penetrazione dell'aria[5] protessero talmente l'immagine, che essa ci è pervenuta intatta.

14. Parete d'ingresso del cubicolo VIII nella medesima catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 108,2.[6]

Molto sbiadita. Mosè, completamente di faccia, tocca la rupe che sta alla sua destra. L'Avanzini nella sua copia riprodusse erratamente la mano sinistra che tiene l'estremità del pallio.

Qui il miracolo della sorgente dovrebbe prendersi in uno dei due ultimi significati, e come sì spesso avvenne in seguito, fa riscontro alla risurrezione di Lazzaro.

15. Parete di prospetto dell'arcosolio del pastore che munge la pecora nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Inedita.

Come il n. 14, ma talmente sbiadita, che non valse la pena di farne una copia.

16. Sepolcro di Metilenia Rufina nel secondo piano della catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III secolo o prima metà del IV. Inedito.

A questa scena deve applicarsi quel che dicemmo della precedente. Quanto alla

[1] Cfr. più sotto capit. XVIII, § 101.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, p. 219 ss.

[3] *Storia*, II, p. 20. Nel Daniele della scena dipinta di fronte il Garrucci ravvisò Nerone.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 389; Aringhi, *R. S.*, II, p. 117; Bottari, *R. S.*, II, tav. 126; Garrucci, *Storia*, II, tavola 55, 2.

[5] Il cubicolo fu scoperto il 27 gennaio 1900 negli scavi fatti dalla *Commissione* dietro mia istanza, e subito dopo venne liberato dalle macerie che arrivavano fino al soffitto.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 359; Aringhi, *R. S.*, II, p. 87; Bottari, *R. S.*, II, tav. 111; Garrucci, *Storia*, II, tavola 47, 2.

tecnica, si noti che il pittore mise luci verdi nella tunica di Mosè. Fra le altre scene trovasi pure la moltiplicazione dei pani.

17. Sepolcro in una galleria non lungi dalla basilica di Sant'Ermete. Due strati di stucco. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 119, 1. Inedito.

La rappresentazione ha una forma affatto caratteristica: il miracolo è già avvenuto e Mosè conduce un israelita alla fonte dell'acqua che scaturisce dalla rupe. Ambidue sono vestiti semplicemente di tunica succinta, cosa che per Mosè è un'eccezione. Nel campo vicino erano dipinte due scene di Giona; il resto è perito con lo stucco.

18. Lunetta dell'arcosolio destro nella cripta doppia dei sei Santi in Domitilla. Uno strato di stucco. Inizio del IV secolo. Tav. 127, 2. Inedita.

Questa pittura è la prima nella serie delle rappresentazioni del miracolo della sorgente che abbia subìto un più ricco sviluppo. A sinistra trovasi un edificio a foggia di torre, che ritroveremo ancora una volta in un affresco più recente. Mosè è come nel n. 6. La rupe è isolata e rotonda nella parte superiore. Avanti ad essa si vede un giovane che si allontana gesticolando in modo assai vivace: evidentemente si tratta di un israelita, che attonito e lieto per l'avvenuto miracolo, si accinge a recarne la nuova ai compagni. Più a destra trovavasi un'altra torre, di cui ora però rimangono soltanto deboli traccie. Prescindendo dalle due torri condotte con colore turchino nericcio, tutto è dipinto in ocra rossa e gialla. Allorchè la scena fu mutilata da un loculo scavato più tardi, fortunatamente si salvarono i piedi delle due figure, la posizione dei quali nell'israelita serve non poco a riconoscere giustamente il momento rappresentato.

19. Fronte dell'arcosolio della Madonna nel cimitero di San Callisto. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 143, 1.[1]

Come il n. 8, ma molto sbiadita, con macchie, e perita con lo stucco nella parte inferiore. Sotto l'influsso della sua errata interpretazione della scena dipinta nel campo destro della volta, il de Rossi[2] non osó riconoscervi il miracolo della sorgente di Mosè. Il confronto però degli affreschi dell'arcosolio con altri del IV secolo, come per esempio quelli riprodotti a tavv. 143, 2; 181, 2; 190; 192; 198 e 248 sarebbe bastato a togliere qualsiasi esitazione in proposito. Il campo destro dell'arco contiene l'interessante scena eucaristica della tav. 144, 2.

20. Campo destro della volta dell'arcosolio del Buon Pastore nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[3]

L'originale fu staccato dalla parete, con somma probabilità da Filippo Lodovici,[4] e perì. Somigliava al n. 6 e formava riscontro al sacrifizio d'Abramo riprodotto a tav. 146, 2. Nulla può dirsi di sicuro sul suo significato.

21. Sepolcro in vicinanza della basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.[5]

[1] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VII, p. 65 s.

[2] Cfr. su ciò § 85 del seguente capitolo.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 503; Aringhi, *R. S.*, II, p. 257; Bottari, *R. S.*, III, tav. 162; Garrucci, *Storia*, II. tav. 69, 3.

[4] Vedi sopra p. 157.

[5] Wilpert, *Affreschi inediti del cimitero ad duas lauros* in *N. Bullett.*, 1898, tav. VIII s.

Come il n. 12. Mosè ha la testa molto piccola, rivolta alquanto da una parte. Pel vestiario il pittore si servì abbondantemente del fondo bianco dell'affresco. Qui il miracolo va preso in uno dei due ultimi significati.

22. Fronte dell'arcosolio della cripta dei XII Apostoli in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Anteriore al 337. Tav. 152.[1]

Di questa pittura esiste solo la copia inesatta che ne fece fare il Bianchini, in cui Mosè fu cambiato in un fossore che col piccone a manico corto lavora il fianco del monte coperto di piante. Al presente l'originale è quasi completamente perduto. Si vede soltanto il piede destro che porta i sandali, e che perciò può essere di una figura sacra, non di un fossore. E che qui realmente abbiamo a fare con un uomo vestito di tunica e *pallio* lo prova la singolare striscia di panno che il copista attaccò alla tunica del preteso fossore: essa è l'estremità del pallio gittato sul dorso. Finalmente l'atteggiamento della figura così mal disegnata, permette di pronunciarsi solo a riguardo di Mosè, che opera il miracolo della sorgente. Dobbiamo figurarci il gruppo come quello della tav. 181, 2, ma senza l'israelita che beve. Il suo significato è come al n. 21.

23. Volta del cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[2]

Da lungo tempo è perita con lo stucco la parte del soffitto ove era dipinto il miracolo. Nella copia dell'Avanzini Mosè tiene la verga nella sinistra: errore evidente;[3] chè nell'originale la figura era rappresentata come nell'affresco che segue, discosto solo pochi passi. Le altre immagini del soffitto (Giona, Noè, Daniele e Giobbe) provano che anche il miracolo della sorgente va interpetrato come espressione della preghiera implorante l'aiuto di Dio.

24. Volta del cubicolo IX nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 158, 2.[4]

Come il n. 8. La tunica di Mosè è ornata sul davanti con doppia guarnizione alle maniche, e la estremità del pallio con la lettera I. L'Avanzini nella sua copia tralasciò la lettera e mutò in un berretto la ricca capigliatura di Mosè. Il disegnatore del Garrucci aggiunse a queste inesattezze anche la barba. Nel campo prossimo Cristo opera il miracolo della moltiplicazione dei pani.

25. Campo sinistro della volta dell'arcosolio in una cripta della regione delle agapi nella stessa catacomba. Prima metà del IV secolo. Inedito.[5]

Sterrato dal de Rossi al principio del 1880, il cubicolo, qualunque ne sia stata la causa, dovè essere ricolmato di nuovo, perchè esso non si trova nelle parti accessibili. E poichè il maestro lo colloca in vicinanza immediata del cubicolo IX, i suoi affreschi

[1] Garrucci, *Storia*, II, tav. 82, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101, Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[3] L'errore è scusabile per la cattiva conservazione dell'affresco.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 363; Aringhi, *R. S.*, II, p. 91; Bottari, *R. S.*, II, tav. 113, Garrucci, *Storia*, II, tavola 48, 2.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1882, p. 114.

vanno datati dalla prima metà del IV secolo. Per ragione delle scarse ed insufficienti notizie intorno alle altre pitture di questo cubicolo, non è per ora possibile determinare quale significato debba darsi al miracolo della sorgente.

26. Campo sinistro della volta dell'arcosolio di Balaam nella stessa catacomba. Prima metà del IV secolo. [1]

Come il n. 7, con la differenza che Mosè è calmo. L'originale è molto scolorito, però si vede chiaramente che Mosè è senza barba e non già barbato, come lo disegnò l'Avanzini.

27. Campo destro della volta di un arcosolio della catacomba di Trasone. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 164, 2.

Come il n. 8, ma sbiadito e pieno di macchie. Nella copia del d'Agincourt Mosè subì una strana trasformazione: non è vestito dell'abito delle figure sacre, ma di tunica talare e pileo, e si serve della verga come di un bastone da viaggio, non per operare il miracolo. [2] Il significato simbolico è come quello del n. 23.

28. Campo destro della volta dell'arcosolio del cubicolo X ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 58, 2. [3]

Come il n. 8, con la differenza che è peggiore per istile e stato di conservazione. È scolorita completamente la rupe ed in parte la capigliatura di Mosè, per cui la testa ha assunto alcunchè di femminile; i piedi mancano con lo stucco. La presenza di una immagine eucaristica rende la scena, come nei due monumenti seguenti, un simbolo battesimale.

29. Campo sinistro della volta dell'arcosolio accanto al cubicolo X nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 166, 1. [4]

In sostanza come il n. 8, con la differenza che Mosè ha la destra sollevata un po' più, e la verga è al disopra della rupe isolata. L'Avanzini erroneamente fece della tunica semplice una tunica talare.

30. Volta del cubicolo I nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 168. [5]

Mosè, rivolto di profilo a sinistra, è imberbe, non già con la barba come nella copia del Perret, che, quanto a fedeltà, è molto inferiore a quella dell'Avanzini.

31. Volta del cubicolo II nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 171. [6]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 393; Aringhi, *R. S.*, II. p. 121; Bottari, *R. S.*, II, tav. 128; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 1.

[2] *Storia*, VI, tav. VII, 2. Per la trasformazione del sacrifizio d'Abramo dipinto di fronte cfr. capitolo XVIII, § 99, n. 11.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 369; Aringhi, *R. S.*, II, p. 97; Bottari, *R. S.*, II, tav. 116; Garrucci, *Storia*, II, tavola 50, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 445; Aringhi, *R. S.*, II, p. 183; Bottari, *R. S.*, III, tav. 140; Garrucci, *Storia*, II, tav. 61; Perret, *Catacombes*, II, tavv. XXX (tutto il soffitto) e XXXIII (solo il miracolo della sorgente).

[6] Bosio, *R. S.*, p. 455; Aringhi, *R. S.*, p. 193; Bottari, *R. S.*, III, tav. 145; Garrucci, *Storia*, II, tav. 63.

L'immagine è egregiamente conservata. Mosè porta una tunica, che, oltre ad un clavo molto largo, ha alle maniche due strisce di guarnizione; egli è di pieno prospetto. Il significato è come al n. 20.

32. Volta sul sepolcro delle due grandi oranti nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 122, 1.[1]

Mosè con poca barba e lunga capigliatura porta un pallio, nel cui lembo è segnata una croce equilatera. Il monte somiglia ad un uomo di neve e ricorda quello della scena della moltiplicazione dei pani e dei pesci alla cripta delle pecorelle (tav. 237, 1): e questa è una prova che gli affreschi cronologicamente non distano di molto. È probabile che il miracolo della sorgente qui esprima la preghiera implorante l'aiuto di Dio.

33. Campo sinistro della volta dell'arcosolio nella cripta di Diogene a Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 181, 2. Inedito.

Al tempo del Boldetti, che distrusse l'immagine di Cristo nel centro, il gruppo era ancora intatto e benissimo conservato. Il D'Agincourt avendo tentato di staccarlo a pezzi dalla parete, lo guastò completamente. Mosè, come di solito, era senza barba. Il pallio nell'estremità gettata sul dorso ha un segno simile alla lettera Z. Dell'israelita che si china per bere si veggono soltanto le gambe, la punta delle dita e una parte della clamide. Nel campo opposto era dipinta la risurrezione di Lazzaro, della quale il d'Angincourt riuscì a staccare felicemente la figura del Salvatore.[2] Qui, come nei quattro monumenti che seguono, il miracolo della sorgente ha uno dei due ultimi significati.

34. Volta del cubicolo IV nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo.[3]

La pittura è eseguita con cattivi colori su cattivo stucco, quindi obliterata e molto sbiadita. È disposta come al n. 1. Nella copia dell'Avanzini la mano sinistra di Mosè non tiene l'estremità del pallio, ma è nascosta sotto il mantello.

35. Parete di prospetto dell'arcosolio di Silvestra nel primo piano della catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 120, 3. Inedita.

Un sottile, ma tenace strato di argilla copriva talmente l'affresco, che la figura, in parte visibile sotto di esso, poteva prendersi per un orante, e ciò era tanto più possibile in quanto che nel campo opposto è dipinta come riscontro una donna orante. Allorchè nel 1895 io ebbi rimossa la crosta argillosa, apparve dipinto il miracolo della sorgente, nella stessa guisa che nel cubicolo II del coemeterium maius (n. 31). Mosè ha una tunica con maniche lunghe e strette, ornate davanti con due guarnizioni.

36. Campo sinistro della volta dell'arcosolio delle due piccole oranti a Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 190. Inedito.

L'immagine è eseguita su fondo giallo bruno e con gusto raro, data la sua epoca tarda, ed è conservata egregiamente. Mosè indossa la tunica talare ed il pallio; a

[1] Perret, *Catacombes*, III, tav. II e VI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 1.

[2] Cfr. fig. 11, p. 157.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 467; Aringhi, *R. S.*, II, p. 205; Bottari, *R, S.*, III, tav. 151; Garrucci, *Storia*, II, tav. 65.

tav. 191, 1 diamo una copia a parte della sua testa. Il monte è diviso a ripiani; sulla vetta, non lungi dalla fonte, cresce un aloe. Non ostante il suo buono stato, l'affresco è rimasto sconosciuto fino ad oggi.

37. Campo sinistro della volta dell'arcosolio dirimpetto alle due piccole oranti. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 192. Inedito.

Come il n. 36 e di un artista della stessa famiglia. Il soggetto si riconosce con fatica a causa delle macchie nere che ricoprono completamente la pittura.

38. Cripta dei fornai nella regione annonaria della stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 142, 2.[1]

La pittura è tutta annerita dall'umidità. Allorchè quindici anni fa la copiai per un articolo *sulle scene tolte dalla vita reale,*[2] era talmente coperta da macchie di muffa, che nulla poteva scorgersi della rupe, della verga e dell'acqua; anzi una macchia faceva apparire che la figura tenesse nella mano destra sollevata un piccolo oggetto simile ai pani della prossima scena della moltiplicazione. Il lavaggio con acido diluito diede per risultato chiare tracce della rupe con acqua dipinta a sinistra di Mosè, ed anche della verga, così che non è possibile alcun dubbio circa il soggetto della rappresentazione.

Aveva quindi ragione il Bosio: abbiamo davanti agli occhi l'immagine del miracolo della sorgente e non quella di un fornaio, come io aveva creduto prima. La tunica di Mosè ha gli stessi ornamenti che al n. 35. Cristo che opera la moltiplicazione dei pani fa da riscontro.

39. Soffitto del cubicolo II nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196.[3]

Come il n. 38 e dello stesso pittore, ma molto meglio conservato. Le copie pubblicate riproducono abbastanza fedelmente l'immagine. Nel campo vicino è dipinto il miracolo della moltiplicazione dei pani.

40. Campo destro della volta dell'arcosolio dell'orzarolo nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 199. Inedito.

Come il n. 38 e di un pittore della stessa classe di artisti. C'è differenza solo nella tunica di Mosè molto più corta in basso e nelle maniche. Come al n. 38 fa da riscontro la moltiplicazione dei pani.

41. Campo sinistro della volta dell'arcosolio dirimpetto all'orzarolo. Stucco di uno strato. Metà del IV secolo. Tav. 198. Inedito.

Come il n. 38 e dello stesso pittore.

42. Lato destro della volta dell'arcosolio del togato nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 200, 3.[4]

Come il n. 40. La copia pubblicata dal Bosio-Bottari è da annoverarsi fra quelle

[1] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 531; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tavola 20, 4.

[2] *Darstellungen aus dem realen Leben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, tav. II, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tav. 24.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 263; Aringhi, *R. S.*, I, p. 571; Bottari, *R. S.*, II. tav. 75; Garrucci, *Storia*, II, tavola 32, 2.

del tutto inservibili eseguite dal Toccafondo. Di poco valore è anche il disegno del Garrucci, non ostante alcune correzioni.

43. Parete di fronte dell'arcosolio di Zosimiano nella catacomba di Santa Ciriaca. Stucco di due strati. Seconda metà del IV secolo. Tav. 205.

Il de Rossi[1] pubblicò di questo affresco una copia incompleta, nella quale manca la rupe col zampillo dell'acqua, e perciò non è giusta l'interpretazione da lui data. La figura di Mosè fu danneggiata da un loculo dagli occhi fino al petto; il suo movimento vigoroso ricorda l'immagine riportata sotto il n. 8. Come al n. 18, nello sfondo si vede un edifizio a guisa di torre. Il significato di questa e delle due rappresentazioni esaminate qui in ultimo dovrebbe essere uno dei due posteriori.

44. Sepolcro con la scena dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 212.[2]

Mosè compie il miracolo, dirigendo lo sguardo in alto. Questo particolare non si riscontra altrove e dovrebbe essere piuttosto casuale, anzichè voluto a bella posta dal pittore. Non se ne tenne conto nella copia del Garrucci. Fra le altre scene, non solo se ne trova una eucaristica, la moltiplicazione dei pani, ma anche un secondo simbolo battesimale, la guarigione del paralitico alla piscina probatica.[3]

45. Parete sinistra di un cubicolo della catacomba di Santa Sotere. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Inedita.

La scena ha una certa somiglianza col n. 8, ma è molto sbiadita, nonchè rovinata nella metà inferiore da un sepolcro; dobbiamo considerarla come espressione di supplica per l'aiuto divino.

46. Parete di fronte dell'arcosolio dell'erbivendola in San Callisto. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 143, 2.[4]

Mosè ha corta barba grigia e capigliatura dello stesso colore, s'avvicina quindi un po' al tipo del principe degli Apostoli. La sua figura fu distrutta dalle ginocchia in giù: ciò avvenne probabilmente fino ab antico, allorchè si fece l'apertura per la lampada. Nel lembo del pallio è disegnata la lettera I.[5]

47. Parete sinistra della nicchia sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 214 ss. Inedita.

Della pittura rimane soltanto la metà inferiore, fin dove arriva il tufo di buona qualità. Quanto rimane rassomiglia all'immagine della cripta delle pecorelle, che citeremo sotto al n. 55, in modo tale, che con tutta sicurezza può ricostruirsene fino nei minimi dettagli la parte mancante. Mosè è in atteggiamento calmo, e compie il miracolo con una verga tanto lunga, che fra lui e la rupe è dipinto un israelita. Questo ultimo corre verso la rupe e, piegato alquanto in avanti, raccoglie l'acqua con ambe le mani. La sua tunica è decorata di segmenti di forma indeterminata. Abbiamo già detto[6] quanto è necessario intorno al significato simbolico della scena.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1876, tav. VIII.
[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2.
[3] Vedi sopra p. 244 s., n. 5.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XII, 2.
[5] Nella copia del de Rossi figura invece un T.
[6] Cfr. p. 246 e nota 1.

48. Parete destra della cripta delle anitre nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del III secolo. Inedita.

Un sepolcro posteriore danneggiò molto questa pittura graffita con tutte le particolarità nello stucco fresco: rimangono solamente la sommità del capo e la destra di Mosè con la verga. Il gruppo somigliava a quello riprodotto nella tav. 200, 3 ed è quasi completamente svanito; quindi non tornò conto copiarlo.

49. Sepolcro della scena d'introduzione di una defunta fra santi non lungi dal primo pianerottolo della scala principale in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 219, 2. Inedito.

L'immagine è eseguita molto in fretta e completamente in ocra rossa. Data la cattiva condizione della figura di Mosè, sbiadita e piena di macchie, specialmente nel viso, non si può conoscere se egli abbia la barba o no. Il monte è diviso a tre ripiani da larghe pennellate.

50. Parete di fronte del secondo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

I miseri avanzi di colori permettono di concludere che Mosè era raffigurato come al n. 42. Nella volta dell'arcosolio è dipinta la moltiplicazione dei pani.

51. Parete d'ingresso del cubicolo a' piedi della scala in Ponziano. Stucco di due strati. Seconda metà del IV secolo. Tav. 173, 2. Inedita.

La figura di Mosè è danneggiata in molti punti per lo sgretolarsi dello stucco; le parti rimaste, specialmente il mantello dipinto in ocra gialla e la rupe, hanno conservato grande freschezza di colori. L'immagine è fra le più rozze produzioni di tutta la pittura cimiteriale; essa, come i numeri 48, 49 e le tre che seguiranno, va interpretata in uno dei due ultimi significati.

52. Parete di fronte dell'arcosolio di Noè, non lungi dal cubicolo IV a Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 227. Inedita.

Gli affreschi di questo arcosolio fin dal tempo del Bosio erano coperti da un denso strato di muffa, per cui egli non li mise affatto nella sua pianta. Io li ripulii nel 1899 con lavaggi di acido diluito, così che ora sono chiaramente visibili. Mosè è dipinto come riscontro alla risurrezione di Lazzaro; un sepolcro posteriore lo danneggiò in parte.

53. Fronte dell'arcosolio principale del cubicolo IV nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 229.[1]

Dello stesso pittore cui dobbiamo il quadro precedente, e nella stessa direzione. Un loculo, scavato più tardi, distrusse la testa e la verga di Mosè. Allorchè il sepolcro fu aperto, cadde un altro pezzo del fondo dell'affresco, ove erano dipinti la rupe ed i bordi di divisione. Il Bosio trovò l'affresco in questo stato e lo fece copiare dall'Avanzini. La copia riuscì relativamente buona, quantunque già esistesse il disegno fantastico del gruppo fatto dal *quarto* disegnatore del Ciacconio.[2]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 255; Aringhi, *R. S.*, I, p. 563; Bottari, *R. S.*, II, tav. 71; Garrucci, *Storia*, II, tav. 30.

[2] Cfr. le mie *Alte Kopien*, tav. XVI, 2. Qui Mosè, fa il gesto d'indicare.

54. Campo sinistro della volta dell'arcosolio nel cubicolo XIII ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 186, 2, e 99, 2.[1]

Mosè ha un «tipo» schiettamente «barbarico» non abbastanza bene riprodotto nelle copie. Il d'Agincourt lo trovò sì interessante, che oltre un piccolo schizzo di tutto il quadro, pubblicò la «testa in grande... lucidata sull'originale».[2] In questo disegno la ricca capigliatura fu cambiata in un berrettone. Poichè l'affresco, come mostrano le mie copie, è anche oggi ottimamente conservato e non può essere intervenuto un semplice sbaglio: il d'Agincourt, per cambiare, *volle* offrire di sicuro qualche cosa di affatto straordinario.

55. Campo destro della volta della nicchia nella cripta delle pecorelle in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 237, 2, e 238.[3]

Anche qui vediamo in Mosè quel tipo, col quale l'arte antica soleva raffigurare i «barbari». Egli fa scaturire la fonte da una montagna, formata di tre monti foggiati a piramide. L'israelita, in pieno assetto militare, s'avvicina frettoloso alla sorgente e prende l'acqua con le due mani per estinguere la sete; la sua tunica è ornata di segmenti rotondi alle ascelle e davanti sotto la cintura. I colori sono conservati quasi nella freschezza originale e perciò nella tavola 238 riproduciamo in grandezza dell'originale il busto di Mosè fino alle ginocchia. Per ciò che spetta l'interessante particolare che Mosè in questa immagine ha la barba intiera, mentre nella scena vicina è imberbe, rimandiamo al cap. XX, § 112. Nel campo opposto è dipinta la moltiplicazione dei pani.

56. Parete d'ingresso della cripta doppia nella catacomba di Tecla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234,3. Inedita.

La pittura è eseguita in bianco e bruno su fondo verde-scuro. Mosè ha barba e capelli grigi, ma ricorda poco o nulla il principe degli apostoli; vicino a lui sta in ginocchio un israelita che beve.

57. Parete di fronte dell'arcosolio vicino alla cripta di Sant'Emerenziana nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 245,2. Inedita.

La mia tavola mostra che a fatica si conosce il soggetto della rappresentazione, che è tutto molto scolorito e coperto di macchie. Essa doveva essere mal conservata anche quando fu trovata, perchè il Bosio la passa sotto silenzio. Mosè nell'atteggiamento somiglia all'affresco citato sotto il n. 42.

58. Campo destro della volta del doppio arcosolio nella cripta dei canefori ai Santi Marco e Marcelliano. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 244, 2. Inedito.

Mosè, una figura tarchiata, robusta, ha barba intiera, molto lunga e capelli corti. Similmente il pittore dipinse anche gli Apostoli[4] raffigurati nella lunetta, donde consegue che non volle individualizzare le singole persone delle sue rappresentazioni.

[1] Bosio *R. S.*, p. 381; Aringhi, *R. S.*, II, p. 209; Bottari, *R. S.*, III, tav. 123; Garrucci, *Storia*, II, tav. 53, 3.
[2] *Storia*, VI, tav. IX, 4 e 5, p. 13.
[3] De Rossi, *R. S.*, II, tavola d'aggiunta *B*; Garrucci, *Storia*, II, tav. 18, 4.
[4] Cfr. tav. 177, 2.

59. Arcosolio 15 nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 239.

Allorchè fu chiuso il loculo,[1] aperto sopra l'arcosolio, la pittura venne cosparsa di spruzzi di calce che vi aderì talmente da non potersi rimuovere neppure con lavaggi di acido diluito. Mosè, al solito, è imberbe; il suo significato simbolico è determinato dalla moltiplicazione dei pani dipinta nel centro dell'arco.

60. Volta dell'arcosolio del giudizio nella catacomba di Sant' Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo, Tav. 240,2.[2]

Il gruppo è eseguito su fondo rosso. Se si prescinde dalla tunica talare, Mosè rassomiglia in tutto a quello della cripta dei canefori (n. 58). L'Avanzini nella sua copia accorciò alquanto la lunga barba intiera ed il copista del Garrucci la tolse affatto. Le altre scene di questo arcosolio e di quello che segue, sono tali che in ambidue i casi dobbiamo prendere il miracolo della sorgente come espressione dell'invocazione per ottenere l'aiuto di Dio.

61. Campo sinistro della volta dell'arcosolio con la guarigione dell'ossesso nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[3]

Come il n. 60, però macchiata e molto scolorita. Essendo le due rappresentazioni opera di un medesimo pittore, così con l'aiuto di quella ben conservata possono correggersi gli errori delle copie pubblicate.

62. Campo sinistro della volta di un arcosolio nella regione liberiana a San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[4]

La disposizione ed esecuzione del gruppo ricordano quello riprodotto a tav. 229; la copia del de Rossi lo dà abbastanza fedelmente. Alcune scene dell'arcosolio sono distrutte, quindi bisogna lasciare indeciso il significato del miracolo, mentre per i due arcosoli seguenti andrebbe scelto uno dei due ultimi.

63. Campo sinistro della volta di un arcosolio in San Sebastiano. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.

A giudicarne dalla copia del de Rossi,[5] Mosè è vestito di pallio e tunica talare. La sua figura copre in parte quella dell'israelita che stende le mani all'acqua. Sembra che la pittura fosse ancora ben conservata quando il de Rossi la pubblicò: oggi, in seguito a lavaggio fatto senza criterio dai custodi della catacomba, è sparita del tutto, così che non è possibile controllare la copia, la quale offre poca sicurezza.

64. Parete di prospetto dell'arcosolio rosso nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 248. Inedita.

L'immagine è, come il n. 60, dipinta su fondo rosso e così fresca di colori, che

[1] Cfr. il mio articolo sulle *Madonnenbilder aus den Katakomben* nella *Röm. Quartalschr.*, 1890, tavola VI.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 565; Aringhi, *R. S.*, II, p. 329; Bottari, *R. S.*, III, tav. 186; Garrucci, *Storia*, II, tav. 82, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 567; Aringhi, *R. S.*, II, p. 331; Bottari, *R. S.*, III, tav. 187; Garrucci, *Storia*, II, tav. 83, 2.

[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. 37, 2.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1877, tavv. I e II. La copia fu fatta da Salvatore Marola.

sembra finita or ora. Le fa da riscontro la risurrezione di Lazzaro. Si noti che la testa di Mosè non differisce in nulla da quella del Salvatore nella scena prossima, e questa è una prova che i pittori si curavano ben poco di caratterizzare il Signore con un tipo determinato.

A queste rappresentazioni sono da aggiungersi anche le seguenti, la cui esistenza ci è nota soltanto per mezzo di copie.

65. Volta d'un cubicolo dell'ipogeo in vicinanza dei sepolcri degli Scipioni. IV secolo. Perduta.[1]

L'aggruppamento era come al n. 30. Nel campo vicino era dipinta la moltiplicazione dei pani.

66. Volta del cubicolo dell'ipogeo distrutto sulla via Latina. IV secolo.[2]

Come il n. 8, eccettochè Mosè aveva tunica più lunga. Il suo significato simbolico è uno dei due ultimi.

67. Dal sacellum primum della catacomba devastata dei Giordani. IV secolo.[3]

La disposizione del gruppo come al n. 30.

68. Lunetta d'un arcosolio del sacellum tertium nella stessa catacomba.[4]

Come il n. 53. La scena era chiusa fra due alberi.

Se diamo uno sguardo alle scene battesimali fin qui esaminate, risulta anzitutto che il numero di quelle simboliche è incomparabilmente maggiore di quelle reali. Relativamente poi alle simboliche può trarsi la istruttiva conclusione che nei primi due secoli compariscono sempre in compagnia dell'atto stesso del battesimo, dal quale propriamente ne viene determinato il significato. Nel III secolo scomparisce il pescatore; le altre due sono usate bensì fino nel periodo della pace molto avanzato, ma nell'ultima epoca acquistano anche un altro significato, così che finalmente rimane solo l'immagine del battesimo reale.

Da queste rappresentazioni può quindi scorgersi come il linguaggio simbolico dell'arte cristiana antica a poco a poco diventi povero e limitato.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. II, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 91; Garrucci, *Storia*, II, tavola 40, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. I, 1 (Bosio, *R. S.*, p. 515; Aringhi, *R. S.*, II, p. 269; Bottari, *R. S.*, III, tav. 164; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 1).

[4] Wilpert, loc. cit., tav. II, 2 (Bosio, *R. S.*, p. 521; Aringhi, *R. S.*, II, p. 275; Bottari, *R. S.*, III, tav. 167; Garrucci, *Storia*, II; tav. 71, 1).

CAPITOLO DECIMOQUINTO.

Le rappresentazioni eucaristiche.

Nel suo «durus sermo» il Salvatore richiama con insistenza l'attenzione sulla *necessità di cibarsi dell' eucaristia.* «Se voi», così dice rivolto ai Giudei, «non mangerete la carne del Figliuolo dell'uomo e non ne berrete il sangue, non avrete la vita in voi. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna, ed io lo risusciterò nell'ultimo giorno».[1] Questa pericope evangelica fu accolta poi anche nell'ufficio dei morti nei riti più disparati. Per l'effetto che, secondo le parole di Cristo, essa produce, l'eucaristia è chiamata da Sant'Ignazio «antidoto contro la morte, farmaco d'immortalità» ἀντίδοτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν, φάρμακον ἀθανασίας,[2] da Clemente Alessandrino «viatico per la vita eterna» ἐφόδια ζωῆς ἀϊδίου,[3] da Sant'Ireneo ed altri «speranza di risurrezione alla vita eterna» ἡ ἐλπὶς τῆς εἰς αἰῶνας ἀναστάσεως.[4] In simile modo la liturgia di Serapione di Tmuis che nella parte di cui si tratta, cioè nell'epiclesi, risale indubbiamente al III secolo,[5] la dice «farmaco di vita (eterna)» φάρμακον ζωῆς; ed in accordo con questa, quasi tutte le liturgie orientali alla fine dell'epiclesi pregano[6] che la comunione giovi a coloro che la ricevono, «per la vita eterna» εἰς ζωὴν αἰώνιον,[7] o ad ottenere «misericordia e grazia con tutti i Santi» ἔλεος καὶ χάρις μετὰ πάντων τῶν ἁγίων,[8] o finalmente per «partecipare alla felicità della vita eterna ed all'incorruttibilità» εἰς κοινωνίαν μακαριότητος ζωῆς αἰωνίου καὶ ἀφθαρσίας.[9] La liturgia siriaca di Sant'Atanasio, che è basata sull'antiochena, appella gli elementi eucaristici precisamente il «corpo che largisce l'incorruttibilità eterna» ed il «calice, arra dell'eredità duratura nei secoli dei secoli».[10] La liturgia dei Nestoriani esprime nel modo più chiaro possibile, il pensiero della risurrezione, che in questi due ultimi

[1] Giov., 6, 54 s.

[2] *Ep. ad Ephes.*, 20, ed. Funk, 190.

[3] *Stromat.*, 1, 1, Migne, 8, 691.

[4] *Contra haeres.*, 4, 18, Migne, 7, 1027 s. Cfr. la mia *Fractio*, p. 73, nota 5, ove sono riportati anche altri passi (di Cipriano ed Ottato).

[5] Cfr. Brieger-Bess, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XX, 312.

[6] Da cortese comunicazione del dott. A. Baumstark.

[7] Liturgia dell'ottavo libro delle *Costituzioni Apostoliche* (presso il Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. I, pag. 21); Liturgia di Giacomo (ivi, 54).

[8] Liturgia di San Basilio (ivi, 330).

[9] Liturgia di Marco (ivi, 134).

[10] Baumstark, *Oriens christianus*, II, 108 s. e 110 s.: corpus praestans incorruptibilitatem futuram in saecula saeculorum - calix arrhabonis haereditatis futurae in saecula saeculorum.

passi è innegabilmente accennato in maniera speciale, quando augura che l'uso della comunione serva « alla grande speranza della risurrezione dei morti ed alla nuova vita nel regno dei cieli ».[1]

Anche nelle preci liturgiche per i defunti si ricorda a Dio l'efficacia dell'eucaristia, affine di muoverlo a misericordia verso i medesimi. I carmi liturgici più antichi della chiesa orientale siriaca sopra ricordati, lo fanno sempre unendovi il ricordo del battesimo, ed anche in questo li imitarono tutte le posteriori composizioni poetico-liturgiche e le preghiere corrispondenti nei breviari dei Siri delle più varie confessioni. Nella liturgia mozarabica, il prete prima della comunione diceva: « il santo ai santi e l'unione col corpo di nostro Signor Gesù Cristo serva a noi che mangiamo e beviamo, di remissione (dei peccati) e ai fedeli defunti di riposo (eterno) ».[2] Parimenti in una orazione della messa, e di sapore cristiano antico, prega l'anafora del giacobita Dionigi Bar Salîbhî († 1171): « riguarda benigno, o Signore, tutti i fedeli defunti: rimetti loro i peccati e perdona loro i falli, perchè nelle loro membra trovasi la carne e il sangue del tuo Unigenito, ecc. ».[3]

Nel senso ora esposto, cioè di accennare il motivo della misericordia di Dio a riguardo dei defunti, vanno prese anche le immagini eucaristiche che sì spesso furono eseguite sui sepolcri delle catacombe, a partire dagl'inizi dell'arte cimiteriale fino all'abbandono della sepoltura sotterranea.

Secondo la prassi della Chiesa dei primi secoli l'eucaristia veniva distribuita subito dopo il sacramento del battesimo: usanza che durò molto a lungo.[4] Basti qui pel tempo antico la testimonianza di Giustino M., che così si esprime in proposito: « Dopo che abbiamo battezzato chi per convinzione abbraccia la nostra fede, lo conduciamo nell'assemblea di coloro che si chiamano fratelli. Ivi facciamo preghiere in comune per noi e per l'illuminato ».[5] Il Santo descrive poi la funzione eucaristica, nella quale il neo-battezzato per la prima volta è ammesso a ricevere la comunione. Anche nell'iscrizione d'Autun alla glorificazione della fonte di grazia, il battesimo, segue l'invito a gustare « del cibo dolce come il miele del Salvatore dei Santi »:

Ἔσθιε πινάων, ἰχθὺν ἔχων παλάμαις.[6]

Altrettanto avviene nella pittura cimiteriale; anche in essa sono accoppiati i due sacramenti. Ma se del battesimo vedemmo immagini che ne rappresentano sve-

[1] Brightman, *Liturgies Eastern and Western,* p. 287.

[2] Migne, 85, 119: Sancta Sanctis et coniunctio corporis Domini nostri Iesu Christi sit sumentibus et potantibus nobis ad veniam et defunctis fidelibus praestetur ad requiem.

[3] Renaudot, *Liturg. orient.,* II, p. 450 s.; cfr. pagina 533.

[4] Ancora negli statuti del vescovo Riculfo dell'889 si legge: « Instanter quoque monemus, ut scrutinia per baptismales ecclesias statuto intra Quadragesimam tempore generaliter fiant. Et ut baptizati mox post baptismum Eucharistiam i. e. communionem sanctam percipiant, sollicite vos studere praecipimus » (Migne, 131, 18).

[5] *Apolog.,* I, c. 65. La parola « illuminato » è spiegata dal Santo nel passo citato a p. 241, 2. Anche Sant'Ignazio (*Ep. ad Smyrn.,* c. VIII, ed. Funk, 241) e Clemente Alessandrino (*Paedag.,* 1, 6, Migne, 8, 303) collegano il battesimo all'eucaristia.

[6] Wilpert, *Principienfragen,* p. 56 s. Le ultime parole, come è noto, contengono un'allusione al rito della distribuzione dell'Eucaristia sotto la specie di pane. Vedi su ciò la mia *Fractio,* p. 62 s.

latamente l'atto, invece per le rappresentazioni eucaristiche predomina l'elemento simbolico in tal grado, che fra di esse non se ne ha una che sia *esclusivamente realistica. Tre* miracoli biblici servirono ai primi cristiani per *simbolo dell'eucaristia: la refezione delle turbe coi pani e pesci miracolosamente moltiplicati, il convito dei sette discepoli presso il mare di Tiberiade* ed *il cambiamento dell'acqua in vino alle nozze di Cana.* Nelle pitture finora note non possono riconoscersi altri simboli dell'eucaristia. Vero è che da alcuni si vollero mettere in correlazione col sacramento dell'altare alcune pitture del *vaso per il latte,* ma più avanti mostreremo che questi monumenti vogliono un' altra spiegazione.

Il simbolo ognora preferito fu la *refezione miracolosa delle turbe,*[1] miracolo operato due volte dal Salvatore: una con « cinque pani e due pesci » e un'altra con « sette pani e pochi pesciolini »; questa è narrata dal solo Matteo, quella da tutti e quattro gli Evangelisti e proprio in maniera che concorda singolarmente, quanto al contenuto, col racconto dell'*istituzione della eucaristia.*[2] Tale concordanza ci autorizza a domandare se gli stessi Evangelisti non abbiano annesso al miracolo in questione il significato simbolico-eucaristico che esso ha nell'arte delle catacombe dal principio del II secolo, come possiamo provare con sicurezza. Quanto a San Giovanni, già dissi nella *Fractio,* p. 84, che può rispondersi affermativamente con una certa probabilità, poichè, mentre narra il miracolo, non accoglie nel suo Vangelo il racconto dell'istituzione dell'eucaristia, contentandosi della promessa della medesima. Poi non può considerarsi puro caso che al miracolo della refezione delle turbe faccia seguire il « durus sermo », in cui Cristo propone la sua carne ed il suo sangue come cibo e bevanda da prendersi da chiunque voglia giungere alla vita eterna. Mediante l'unione della eucaristia con la miracolosa refezione delle turbe pare che abbia lasciato travedere la simbolica connessione fra i due cibi. Ma, comunque sia, è certo che questo simbolismo, come dimostra l'immagine della *fractio panis,* era già conosciuto a Roma ed usato nell'arte cimiteriale al principio del II secolo. Con questo si spiega il modo con cui Origene ne parla nel suo *Commentario sul Vangelo di San Matteo,* allorchè dalla refezione delle turbe passa direttamente all' eucaristia e nei « pani benedetti da Gesù », che saziarono la folla, vede prefigurato il *pane eucaristico* che viene dato ai fedeli nella comunione.[3] Ciò facendo, egli non reputa necessario spiegare pur con una parola questo simbolismo; e così mostra come esso fosse perfettamente conosciuto dai fedeli, ai quali dirige il suo commentario. Esso quindi non sorse ai suoi dì, ma era patrimonio comune lungo tempo prima di lui. E che sia durato per tutto il periodo della sepoltura nelle catacombe, quindi fino al secolo V, ce lo insegnano i noti passi dell'*Apoteosi* di Prudenzio[4] e del discorso fatto da papa Liberio nella basilica del principe degli Apostoli in occasione della vestizione di Marcellina, sorella del grande Ambrogio.[5]

[1] Vedi sopra, p. 43 s.

[2] Cfr. la comparazione dei testi nella mia *Fractio,* p. 83, nota 1.

[3] *Comment. in Matth.,* 10, 25, Migne, 13, 902 s.

[4] Vedi sotto cap. XVI (in principio).

[5] Il passo è stampato sopra p. 190.

Il simbolismo si connette direttamente alla refezione della moltitudine: il *cibarsi delle turbe è figura del banchetto eucaristico, della comunione.* Perciò gli affreschi più antichi quasi tutti rappresentano il miracolo sotto l'immagine di *banchetto.*

Se nel cibarsi della moltitudine era prefigurata la comunione, la natura stessa della cosa importava che l'*atto del miracolo* della moltiplicazione dei pani e dei pesci venisse preso come figura della *consecrazione:* anzi il primo simbolo necessariamente presuppone il secondo. Quindi ben presto dovettero crearsi delle scene, che, per accennare la consecrazione, esibissero il momento del miracolo. Di tali pitture ce ne resta una sola del II secolo; nell'epoca seguente esse hanno il sopravvento su quelle del banchetto (comunione) e diventano comuni.

Segno caratteristico di tutte queste scene dell'Eucaristia sono i *canestri,* nei quali, secondo il racconto biblico, furono raccolti i pezzi di pane sopravanzati. Gli evangelisti non trascurarono di farcene sapere il numero: nella refezione con «cinque pani e due pesci» erano *dodici,* nell'altra con «sette pani e pochi pesciolini» *sette.* Sembra che il Salvatore medesimo desse valore al loro numero, giacchè quando i suoi discepoli poco tempo dopo manifestarono soverchia preoccupazione pel cibo, Egli li rimproverò chiedendo: «non vi rammentate allorchè distribuii cinque pani fra cinquemila uomini, quanti canestri pieni di avanzi raccoglieste? Essi risposero: dodici. E quando poi divisi sette pani fra quattromila uomini, quanti panieri di avanzi raccoglieste? Gli risposero: sette».[1] Gli artisti che, come ovunque, così anche in questo caso, dovevano occuparsi soltanto del simbolo, non si attennero sempre rigorosamente al numero storico: nelle pitture dei due primi secoli troviamo sei volte *sette* ed una volta per ciascuna, *due, otto* e *dodici* cesti. Per ciò che riguarda le immagini del banchetto in particolare, abbiamo anche un altro segno che le distingue da altri conviti: eccettuata la *Fractio panis*, i convitati sono sempre *sette uomini,* mentre nelle scene di altri banchetti compariscono uomini, donne ed anche fanciulli in numero vario. Difficilmente il numero di sette può ripetere la sua origine da influsso del convito dei sette discepoli presso il mare di Tiberiade, poichè di questo non possediamo che un solo affresco; con somma probabilità ha le sue radici nel simbolismo dei numeri. Parlando del convito dei sette discepoli, Sant'Agostino nota espressamente che sotto quel numero può intendersi tutta la cristianità: «per quem (septenarium numerum) potest hoc loco nostra universitas intelligi figurata».[2] Nella sua qualità di «numero sacro», come fu ritenuto nell'antichità il *numero di sette*, esso era appropriatissimo per designare una *collettività.* Così vediamo sette persone nella scena delle nozze di Cana, sette fornai nella cripta omonima; e nella pittura del Buon Pastore che difende il gregge dal nemico, il gregge è raffigurato da sette pecore.[3]

Degli altri due simboli dell'Eucaristia, il *convito dei sette presso il mare di Tiberiade* ed il *cambiamento dell'acqua in vino* alle nozze di Cana, ci sono rimaste soltanto

[1] Marc., 8, 18-20.

[2] *In Ioh. Evang. Tract.*, 123, Migne, 35, 1966. Tutto il passo è riprodotto a p. 267, nota 4.

[3] Tavv. 51, 1; 57; 193 e 195.

poche rappresentazioni: il miracolo di Cana fu riprodotto due o tre volte; l'altro, una solamente.[1] Diremo quanto è necessario in proposito nella descrizione che faremo dei singoli affreschi.

I.

La miracolosa moltiplicazione dei pani e pesci. Il banchetto dei sette.

§ 80. La Fractio panis.

La più antica rappresentazione eucaristica è del principio del II secolo e si trova nella cappella greca sopra il sepolcro-altare, sul quale veniva offerto il santo sacrifizio. Una disposizione benigna della Provvidenza la sottrasse alla sorte della maggior parte degli affreschi ben conservati, che furono vittime dell'ingordigia dei cercatori di antichità e così perirono: essa, cioè, fu nascosta sotto una grossa crosta di stalattite, dalla quale io la liberai. L'immagine ci mette sott'occhio il momento in cui il *vescovo spezza il pane consacrato* per darlo insieme al vino, pure consacrato, nella comunione ai fedeli intervenuti alla cerimonia. Qui ci troviamo in presenza di una pittura liturgica, la quale rimonta al tempo, in cui pel rito eucaristico usavasi ancora il termine apostolico *spezzare il pane*, fractio panis, κλάσις τοῦ ἄρτου. La scena però non è esclusivamente realistica: il pittore con grande abilità si servì del simbolo eucaristico della refezione miracolosa delle turbe per ispiegare con chiara determinazione il proprio soggetto, dipingendo insieme al calice liturgico *due piatti*, uno con *due pesci* e l'altro con *cinque pani*, e nell'estremità sinistra *quattro* e a destra *tre* cesti di pane pieni fino all'orlo. Egli rappresentò i *fedeli* con la moltitudine (cinque uomini ed una donna) coricati a tavola: perciò la donna figura a *capo coperto*, mentre le donne che partecipano al banchetto celeste o funebre sono sempre *scoperte;* finalmente il «*presidente*» che spezza il pane non è, come gli altri, coricato; ma, separato dagli altri, *siede*[2] *più in avanti* in presenza del calice eucaristico. In tal guisa l'immagine fu caratterizzata per liturgico-eucaristica con una precisione che esclude ogni dubbio. Data la sua eccezionale importanza, io ne trattai in una monografia a parte, alla quale rimando pei dettagli. L'eliotipia unita a quella mia opera risultò alquanto confusa in paragone dell'originale eccellentemente conservato, perchè l'affresco è eseguito su fondo color cinabro. Per questo alcuni dotti, i quali non conoscono l'originale e non posero sufficiente attenzione alla mia minuta descrizione, scambiarono il sesso di alcune figure coricate a tavola e presero uomini

[1] Tavv. 27, 2; 57 e 186, 1.

[2] Dal fatto che qui il vescovo rompe il pane *stando seduto*, non va concluso che l'atto della *Fractio* realmente si compiesse seduti, poichè talora l'artista deve osservare certi riguardi che gli danno diritto di permettersi qualsiasi libertà.

imberbi per barbati. Affine di togliere per l'avvenire simili errori, pubblico a tav. 15,1 una copia a colori di tutta la pittura. L'ho messa insieme all'immagine della refezione delle turbe nella cappella dei Sacramenti A 6, più recente di un mezzo secolo, sia per porre sott'occhio la differenza artistica fra i due affreschi, sia anche per mostrare che quanto al contenuto sono molto affini.

A sinistra della *Fractio* vediamo il *sacrifizio d'Abramo*, che nella Chiesa in tutti i tempi, da San Clemente romano in poi, fu riputato simbolo principale della *Passione.*[1] E tale significato gli dobbiamo attribuire anche in questo caso: esso è figura del sacrifizio della croce, che in modo incruento si rinnuova nel sacrifizio eucaristico. Perciò San Cipriano appella *Passione del Signore* il sacrifizio dell'eucaristia: « passio est enim Domini sacrificium quod offerimus ».[2] Ma il sacrifizio eucaristico è anche un *banchetto*, per quanto può applicarsi il titolo di banchetto alla comunione, ed è appunto il figlio stesso di Dio, che nella comunione dà se stesso in cibo ai suoi fedeli. In questo, a mio modo di vedere, sta la ragione per cui l'artista, a destra della *Fractio*, di fronte al sacrifizio d'Abramo, dipinse *Daniele nella fossa dei leoni,* poichè anche qui trattasi di una refezione miracolosa. Invece non può obbiettarsi che la scelta del posto fosse motivata da considerazioni artistiche, perchè, prese le cose sotto questo punto di vista, Daniele si sarebbe trovato meglio nel luogo ove sono i tre fanciulli, e viceversa questi avrebbero occupato meglio lo spazio riempito da lui. Pertanto la scelta del posto per Daniele potè avvenire unicamente pel motivo indicato. Però non ritengo probabile, fondandomi sulle altre rappresentazioni del profeta, che l'artista qui abbia voluto spingersi più oltre e presentarci Daniele come figura eucaristica.

§ 81. I due pesci con le specie eucaristiche nella cripta di Lucina.

Per ragione di tempo sono prossimi all'immagine della *Fractio panis* i due pesci e cesti dipinti sul sepolcro di mezzo della parete di fondo nella cripta di Lucina:[3] essi datano dalla prima metà del II secolo. Molte sono le riproduzioni di queste importanti pitture, le quali pur troppo non sono fedelissime ed hanno perciò dato motivo a interpretazioni errate. La *superficie verde e bruno-verdognola*, sulla quale giacciono i pesci, fu presa per « acqua » nella quale i pesci « vivacemente nuoterebbero ». In conseguenza, nei pesci fu riconosciuto « l'ΙΧΘΥΣ nel suo semplice significato acrostico ».[4] Invece uno sguardo alle altre pitture del cubicolo avrebbe potuto insegnare che anche Giona in riposo e le due pecore col vaso del latte sono dipinti sullo stesso piano dei pesci. La mia copia poi mostra che i due *cesti non sono posati sopra i pesci, ma sono*

[1] Cfr. la prova nella mia *Fractio,* p. 72.
[2] *Ep.*, 63, 17, ed. Hartel, 714.
[3] Tavv. 27, 1 e 28.
[4] De Rossi, *R. S.*, I, p. 349 e II, p. 348. Relativamente al passo seducente di San Girolamo, male inteso e dal maestro e da molti altri archeologi (*Ep.*, 125, Migne, 22, 1085), cfr. la mia *Fractio,* p. 65, nota 1.

davanti ai medesimi. Sull'orlo di essi si veggono a sinistra sei, a destra cinque pani per ciascuno. Perciò l'affresco si colloca da sè fra le rappresentazioni del miracolo col quale fu saziata la moltitudine, figura della Eucaristia. Quello che lo rende in modo speciale prezioso è l'oggetto che apparisce tra i larghi interstizi del cesto, intessuto assai rado, cioè un *bicchiere di vetro* pieno di liquido rosso, evidentemente *vino.* Per le dimensioni troppo piccole e l'esattezza non perfetta della copia pubblicata dal de Rossi, alcuni dotti negarono l'esistenza del bicchiere e cercarono di spiegare il vino rosso per una «macchia casuale». La mia copia del pesce a sinistra, mostra quanto essi abbiano peccato di avventatezza, poichè vi è dipinto in modo affatto chiaro un grosso bicchiere di vetro. Perciò i cesti contengono le due specie eucaristiche del pane e del vino.

L'affresco che occupava lo spazio fra i due pesci fu staccato insieme allo stucco da raccoglitori di antichità.[1] Non può esservi dubbio alcuno che vi fosse raffigurato il *banchetto* eucaristico come simbolo della comunione. Quindi questa pittura mutilata è il residuo di una grande composizione eucaristica che, come la *Fractio,* aveva per base la miracolosa refezione delle turbe e come tale era sufficientemente dichiarata dai pesci e dai cesti di pane.

§ 82. La moltiplicazione dei pani e dei pesci e la refezione delle turbe in A 3.

Le pitture delle due più antiche cappelle dei Sacramenti A 2 e A 3 ci portano nella seconda metà del II secolo. In A 3 il miracolo compiuto per cibare la moltitudine fu svolto in modo non mai più veduto. Nella parete, di fronte all'ingresso, vediamo Cristo vestito del mantello filosofico in procinto di compiere su di un *pesce* ed un *pane* il miracolo della moltiplicazione.[2] Egli tiene la mano destra (accennata alla sfuggita) sull'ΙΧΘΥΣ, mentre la sinistra pende inerte. Per far vedere che s'intendeva rappresentare non il miracolo storico come tale, ma simbolicamente la *consacrazione,* che è l'atto più importante del sacrificio eucaristico, l'artista introdusse nella sua composizione un dettaglio dell'antitipo, dipingendo il pesce ed il pane su di una *mensa, l'altare;* in tal guisa celebrandosi il santo sacrifizio stava il pane ed il calice sull'*altare,* la «mensa del Signore» τράπεζα κυρίου, come dice San Paolo.[3]

A destra dell'altare si vede una *orante* velata, che significa l'anima beata della defunta.[4] Mediante questa pittura l'artista alluse all'effetto della comunione, nella stessa guisa che anche gli antichi scrittori non parlano dell'Eucaristia senza rilevare in qualche modo l'efficacia della comunione.[5] Troveremo fra breve un altro esempio di unione della figura della morta col miracolo della moltiplicazione dei pani.

[1] Toccò la stessa sorte anche a due scene di Giona.

[2] Tav. 41, 1.

[3] *I Cor.,* 10, 21.

[4] Cfr. § 116.

[5] Vedi sotto, capit. XVI (in principio).

Nel campo a destra della consacrazione simbolica è dipinto il banchetto della moltitudine, rappresentata da sette uomini, cioè la comunione.[1] Il cibo imbandito consiste in due pesci posti su due piatti. Dinanzi stanno otto cesti ripieni di pane, quattro per parte. I commensali sono vestiti di tunica a brevi maniche: la maggior parte di essi ha la destra sollevata, solo quel di mezzo la tiene distesa avanti a sè sul cuscino, quasi volesse stenderla ai pesci, e l'ultimo a sinistra tocca la spalla del suo vicino.

Nel terzo campo a destra del banchetto trovansi Abramo e Isacco in atteggiamento di preghiera; la loro identità è assicurata soltanto dall'ariete e dal fascio di legna dipinto loro vicino.[2] Qui, come nella cappella greca, il sacrifizio d'Isacco ha il significato simbolico del sacrifizio di croce del Cristo. In ciò forse andrà ricercata la ragione per cui Abramo ed Isacco sono rappresentati come *oranti,* poichè la posizione della preghiera fu quella che in modo speciale usavano gli antichi cristiani ad imitare la forma della croce.[3] Le tre pitture quindi rappresentano in modo simbolico la transustanziazione, la comunione ed anche il sacrificio della croce nei suoi rapporti con l' Eucaristia.

§ 83. Il banchetto dei sette discepoli e la mensa-altare in A 2.

Il banchetto dei sette discepoli presso il mare di Tiberiade è narrato solo da San Giovanni (21, 1 ss.). L'evangelista fa precedere immediatamente la pesca miracolosa e poi soggiunge: «Come scesero a terra, videro preparato un fuoco di brace e sopra pesce e pane. E Gesù disse loro: date qua quei pesci che ora avete preso». E mentre essi attendevano a mangiare, «nessuno di loro ardiva domandargli: chi sei tu? Poichè sapevano che era il Signore». I cibi imbanditi per questo pasto, pesci e pane, erano quei medesimi che avevano servito a cibare la moltitudine: era quindi naturale l' identica applicazione simbolica come *figura della comunione.* Ciò non ostante due soli scrittori ecclesiastici, Sant'Agostino e l'autore del trattato *De promissionibus et praedictionibus Dei* ci hanno attestato in iscritto l'esistenza di questo simbolo. Il primo, commentando il banchetto, nota che «il pesce arrostito simboleggiava il Salvatore crocifisso»: «piscis assus Christus est passus».[4] L'altro mette in relazione questo pesce con quello di Tobia e chiama Cristo il «gran pesce» che «di se stesso saziò sulla riva i discepoli e si offre a tutto il mondo come ΙΧΘΥΣ... che quotidianamente dal suo interno ci presta lume e cibo».[5]

[1] Tav. 41, 3.
[2] Tav. 41, 2.
[3] Vedi p. 108 s.
[4] *In Ioh. Tract.*, 123; Migne, 35, 1966. Piscis assus, Christus est passus. Ipse est et panis qui de caelo descendit (Ioan., 6, 41). Huic incorporatur ecclesia ad participandam beatitudinem sempiternam. Propterea dictum est, *Afferte de piscibus quos apprehendistis nunc,* ut omnes qui hanc spem gerimus per illum septenarium numerum discipulorum, per quem potest hoc loco nostra universitas intelligi figurata, tanto Sacramento nos communicare possemus, et eidem beatitudini sociari.
[5] Il passo è riprodotto nel § 104.

Nell'arte cimiteriale si rinviene una sola immagine, in cui sia rappresentato il banchetto presso il mare di Tiberiade:[1] essa è dipinta sulla parete sinistra della cappella dei Sacramenti A 2, accanto al pescatore (battesimo), e da quando fu pubblicata dal de Rossi, fu oggetto di molte discussioni, che non poterono andare esenti da errori. Difatti la copia del de Rossi[2] non riproduce del tutto esattamente l'originale: il copista, tratto in errore da alcune macchie, disegnò sul davanti l'orlo di sette cesti, ripetuti anche dal Garrucci nella sua copia. Di qui derivò grande oscurità nel simbolismo, fondendosi insieme l'alimentazione miracolosa della folla col convito presso il mare di Tiberiade e presentandola per una «compenetrazione del pesce e del pane apprestati da Cristo ai sette discepoli sul mare di Tiberiade e dei pesci e dei pani due volte moltiplicati».[3] Ma nell'originale mancano i cesti, che difatti nulla hanno che fare con questa scena. Inoltre i discepoli sono raffigurati *nudi,* da *pescatori* che erano. Questi due particolari escludevano lo scambio con le due diverse scene di convito. I discepoli sono coricati attorno al solito sigma, avanti al quale, come nella scena analoga in A 3, sono preparati due piatti con un pesce ciascuno.

In una delle quattro lunette della volta è dipinta un mensa a tre piedi simile a quella in A 3.[4] Su di essa trovasi l' ΙΧΘΥΣ con due pani, e sotto, sul pavimento sono distribuiti dalle parti sette cesti, in modo che tre stanno a sinistra e quattro a destra. L'affresco pertanto è un compendio dei due simboli eucaristici (consecrazione e comunione) che abbiamo visto in A 3; la mensa naturalmente significa anche qui la «mensa del Signore», ed il pesce coi pani «il cibo dolce come miele del Salvatore dei Santi», l' Eucaristia.

§ 84. La refezione delle turbe in A 6 ed A 5.

Gli artisti che alla fine del secolo II dipinsero le due cappelle dei Sacramenti A 6 ed A 5, si contentarono di rappresentare l'Eucaristia con una sola scena, il *convito dei sette.* In A 6, ove l'affresco poteva svolgersi su tutta l'estensione della parete destra, erano raggruppati dodici cesti, sei per lato: a destra ne manca uno e del primo a sinistra ne manca un piccolo frammento.[5] Sembra che questo numero sia stato scelto soltanto perchè doveva occupare completamente lo spazio largo e basso. Avanti allo stibadium si trovano tre piatti, dei quali i due ai lati contengono un pesce: nel mediano, che è quasi completamente distrutto, non eravi un pesce, ma dei pani, chè altri-

[1] Tav. 27, 2.

[2] *R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 5, 2.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, p. 431.

[4] Tav. 38. Come mostra la mia copia, l'immagine è così annerita dal fumo dei lumi, che si fatica a distinguere i contorni del pesce e dei due pani. Chiaramente visibili sono invece nella copia del de Rossi (*R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 4, 3), che fu fatta poco dopo la scoperta della cripta, allorchè l'originale era in buone condizioni.

[5] Tav. 15, 2 (cfr. de Rossi, *R. S.*, II, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 9, 3).

menti in uno degli orli rimasti vedrebbesi la pinna caudale. I commensali o stendono la destra verso i pesci, o l'hanno sollevata.

In A 5 sette cesti di pane occupano la parte anteriore della composizione.[1] Sono imbanditi due pesci e tre pani, verso i quali allungano le mani i commensali. Se si confrontano le copie pubblicate[2] con la mia tavola, si vedrà che quelle, sia nella riproduzione delle mani dei commensali, sia anche nel numero dei pesci, pani e cesti non sono del tutto fedeli.

Anche nella catacomba sotto la vigna Massimo era rappresentato il banchetto delle turbe raffigurate dai sette, ma esso è distrutto da lungo tempo.[3] Il Ciacconio ed il Bosio ce ne hanno lasciata una copia molto cambiata: in essa il cuscino rotondo del sigma fu trasformato in abito dei commensali che sono messi in ginocchio e con le mani giunte. L'originale somigliava a quello in A 5, eccettuato il numero maggiore dei pani. Nella mia opera sulle *Copie antiche* a tav. XV, 1, ne diedi una ricostruzione.

§ 85. Gli affreschi della moltiplicazione dei pani.

A partire dal III secolo molti affreschi presentano il tipo della consecrazione sotto una nuova forma: Cristo tocca, per lo più con una verga, uno dei cesti di pane che gli stanno ai piedi. Comunemente i pani portano al di sopra parecchi tagli, varie volte in forma di croce,[4] cosa che accenna all'antichissimo costume di rompere, e non tagliare, il pane. Questo costume, come si sa, era osservato anche nel santo sacrifizio: il celebrante *spezzava* il pane consecrato in tante parti quanti erano i fedeli intervenuti al rito. Nelle pitture pervenuteci, il numero dei cesti è quasi sempre *sette:* essi o sono distribuiti ai due lati del Salvatore, o, ciò che avviene più di rado, trovansi tutti alla sua destra. Il Bosio non era pienamente sicuro nell'interpretazione della scena: egli oscillava fra la moltiplicazione dei pani ed i cesti ripieni di manna.[5] Pendeva verso quest'ultima spiegazione specialmente nei casi eccezionali, nei quali il Salvatore opera il miracolo senza verga. Questa erronea interpretazione di alcune pitture come miracolo della manna è stata ripetuta anche recentemente. Sei

[1] Tav. 41, 4.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVIII; Garrucci, *Storia*, tav. 8, 4.

[3] Questa regione fu ridotta ad arenario.

[4] Sopra il segno in forma di croce cfr. Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 2. Nel bassorilievo del museo Kircheriano con la singolare rappresentazione del banchetto eucaristico, il pane tenuto dai due mostra chiare traccie del monogramma costantiniano di Cristo, dipinto per indicare *chi* significava il pane. Questo importante dettaglio è sfuggito sia al Garrucci, editore del bassorilievo (*Storia*, V, tav. 404, 2), sia anche allo Schultze nella sua opera « Altchristliche Bildwerke des Museo Kircheriano in Rom » (*Studien*, p. 266 s.).

[5] Della immagine riprodotta a tav. 196 il Bosio dà questa spiegazione (*R. S.*, p. 231): La manna che piovve dal cielo al popolo d'Israele nel deserto; ovvero il miracolo della moltiplicazione de' sette pani, ecc.

delle scene sono del III, le altre del IV secolo; dieci sono pubblicate qui per la prima volta. Dalla lista di quelle note finora ne va levata una, perchè nell'originale da me ritrovato non è rappresentata la moltiplicazione dei pani, ma Giobbe dolente.[1]

Il passo delle *Constitutiones apostolicae* citato più sopra (p. 198), in cui il miracolo della moltiplicazione dei pani comparisce quale argomento a provare che Cristo possiede la virtù di risuscitare dalla morte, ci invita ad interpretare in questo senso anche l'una o l'altra delle pitture del miracolo di cui ora parleremo. Però, dato il posto eminente che l'Eucaristia come φάρμακον ζωῆς occupa nell'antica letteratura, specialmente nelle preghiere liturgiche, noi preferiamo di prendere *comunemente* per eucaristiche le rappresentazioni.[2] Questo significato simbolico spiega perchè in due casi i pittori si contentarono dipingere, invece del miracolo, *solo i cesti del pane:* tutti sapevano che i « cesti contengono i doni di Cristo », come si esprime Prudenzio.[3] In un affresco del IV secolo mancano anzi i cesti e vi è sostituita l'*arca eucaristica.*[4] Questo è chiaro indizio che anche per gli artisti posteriori il miracolo della moliplicazione dei pani era in prima linea un simbolo eucaristico. Perciò è quasi impossibile determinare con sicurezza in *quali* delle ventotto rappresentazioni del miracolo i pittori, o i committenti, intendessero nascondere, non il significato eucaristico, ma quello delle Costituzioni apostoliche.

1. Parete di fronte dell'arcosolio destro nel cubicolo III a santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 54, 2.[5]

L'affresco ci dà la forma più comune della rappresentazione. Il Salvatore, distrutto dal petto in su da un loculo, tocca colla verga un cesto; nel lembo del pallio è disegnata la lettera I. Quattro cesti sono a sinistra, tre a destra di Cristo; nei pani ben conservati si vede il taglio a croce. Il pregio dell'immagine viene di molto accresciuto dalle due figure che una volta l'attorniavano: a sinistra era la Samaritana con la secchia al pozzo e a dritta Cristo con la destra sollevata in atto di parlare e nello sgonfio del pallio teneva cinque[6] pani col taglio a croce. Le due figure erano ancora sì ben conservate nel secolo XVIII, che attirarono gli sguardi dei raccoglitori di antichità e, tolte dalla parete, perirono. Io le ho disegnate al posto a contorni bianchi nella mia tavola, servendomi della copia del Bosio.[7] La ragione per cui qui fu così strettamente connessa la moltiplicazione dei pani con la scena al pozzo di Giacobbe, non è,

[1] Cfr. su ciò § 103.

[2] Altrettanto va detto dei pochi quadri del miracolo di Cana.

[3] Il passo è stampato nel capit. XVI (in principio).

[4] Cfr. tav. 166, 1 e § 91.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 245; Aringhi, *R. S.*, I, p. 553; Bottari, *R. S.*, II, tav. 66; Garrucci, *Storia*, II, tavola 26, 2.

[6] Le copie stampate hanno *sei* pani, le inedite *cinque*, e questo numero merita la preferenza, perchè corrisponde al testo sacro.

[7] Le ragioni addotte una volta nella mia opera *Alte Kopien* (p. 43) contro la fedeltà del disegno del Bosio sono cadute in seguito alle scoperte posteriori, che fanno il simbolismo sepolcrale molto più vario di quanto io da principio fossi disposto ad ammettere. Inoltre allora non valutai abbastanza il fatto che, allorquando l'Avanzini la copiò pel Bosio, la pittura doveva essere conservata assai bene, perchè altrimenti i cercatori di antichità non l'avrebbero staccata un secolo e mezzo più tardi.

come già notammo (p. 144), puramente formale, ma anche intrinseca, riferendosi al contenuto: i pani nel pallio di Cristo, come giustamente riconobbero antichi e moderni interpreti, alludono alla moltiplicazione dei pani e con ciò insieme anche alla Eucaristia, e il pozzo della Samaritana simboleggia la «fonte zampillante in vita eterna», che il Salvatore aveva promessa nel suo colloquio alla donna: esso, in altre parole, è simbolo dell'eterna beatitudine, che si implora ai defunti.[1] Quindi pare che all'inventore del ciclo fossero presenti le parole con le quali Cristo nel «linguaggio duro» si era proposto qual «pane di vita» (Giov., 6, 55 s.). Per conseguenza, la Samaritana in questa relazione con l'immagine eucaristica ha lo stesso significato dell'orante presente alla moltiplicazione dei pani e pesci nella cappella dei Sacramenti A 3.

2. Campo destro nella volta dell'arcosolio alla cripta della Madonna in San Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 45, 1. Inedito.

L'affresco somiglia assai al precedente e ne differisce per la conservazione incomparabilmente migliore. Gli fa riscontro la risurrezione di Lazzaro, con cui si allude all'effetto della comunione, e nel mezzo sta un orante, che rappresenta il defunto nella felicità eterna.

3. Volta del cubicolo 52 nella stessa catacomba. Stucco di due strati. Metà del III secolo. Tav. 68, 1. Inedita.

Sembra che la volta del cubicolo 52 fin nel secolo XVI fosse così annerita, come si vedeva fino a poco tempo fa, poichè il Bosio con ogni sicurezza afferma che non vi scorse nessuna rappresentazione di figure: «Nella volta non vi sono figure.»[2] Nell'esame che io ne feci quando pubblicai il mio *Ciclo* «riconobbi invece i contorni di una figura vestita di tunica e pallio, la quale tiene la destra abbassata; quindi è nell'atteggiamento con cui ci si presenta Cristo nelle scene della moltiplicazione dei pani.»[3] I lavaggi compiuti nel dicembre 1899 con acido diluito confermarono la mia congettura: realmente qui è dipinto, come mostra la tav. 68, 1, l'accennato miracolo. La scena somiglia alla precedente ed è opera dello stesso artista, così che col suo aiuto possiamo sicuramente completarne le parti mancanti. A destra erano tre, a sinistra quattro cesti. I pani rimasti presentano il taglio a croce. L'immagine era dipinta in due cornici circolari di color verde e rosso, e costituiva l'unica scena della volta. L'artista evidentemente volle in tal guisa porne in rilievo particolare l'importanza.

4. Volta del cubicolo I nella stessa catacomba. Stucco di due strati. Metà del III secolo. Tav. 71,1.[4]

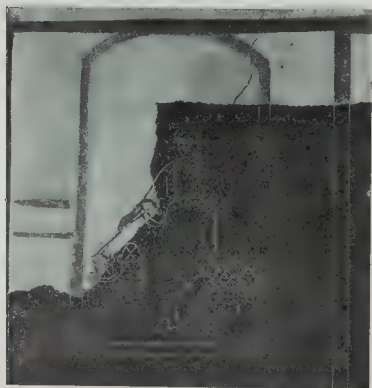
L'originale è perito insieme allo stucco; a giudicarne dalla copia fatta dall'Avanzini, esso somigliava all'affresco seguente, con la lieve differenza che nella fila inferiore erano quattro cesti, nella superiore tre.

5. Parete destra del cubicolo nella catacomba della Nunziatella. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 74,2.

[1] Su ciò cfr. capit. XX, § 113.
[2] *R. S.*, p. 345.
[3] *Cyklus*, p. 11.
[4] Bosio, *R. S.*, p. 331; Aringhi, *R. S.*, p. 59; Bottari, *R. S.*, II, tav. 97; Garrucci, *Storia*, II, tavola 41, 2.

I sette cesti sono dipinti a destra di Cristo in due file, quattro sopra e tre sotto. L'immagine fu a bella posta guastata in vari luoghi col piccone; nel mio *Cyklus* (tav. VII, 1) ne pubblicai una copia con l'aggiunta delle parti mancanti.

6. Campo sinistro di un arcosolio nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Fig. 23. Inedito.

Di tutta la pittura rimane solo la destra di Cristo con la verga ed un pane col taglio a croce, che è toccato dalla verga; nella fig. 23 do una ricostruzione del gruppo nel suo stato originale. In ogni cesto, come sotto il n. 8, è dipinto un solo pane.

7. Parete destra d'ingresso del cubicolo 33 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 105, 2. Inedita.

Di questa immagine rimane un solo frammento dell'ultimo cesto a sinistra: il resto perì con lo stucco.

8. Lunetta dell'arcosolio nel cubicolo dei pesci a Sant'Ermete. Stucco di uno strato. Fine del III secolo. Tav. 115.[1]

Cristo tiene due verghe, una delle quali inerte nella mano sinistra, mentre con l'altra nella destra tocca uno dei sette cesti, ciascuno dei quali contiene semplicemente un pane segnato con sei tagli. Vicino al Salvatore è un pilastro, su cui sta una colomba, che qui dovrebbe essere simbolo dell'anima del defunto, e quindi avrebbe lo stesso significato dell'altra figura che vedremo insieme a Cristo nel quadro citato sotto il n. 11.

Fig. 23.

9. Loculo di Metilenia Rufina nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 120,1. Inedito.

Come il n. 1. Una lieve differenza fa che i cesti dipinti nel lato sinistro siano distribuiti in due file, uno sopra e tre sotto. Questa scena è l'unico affresco eseguito su questo sepolcro, che si presti ad essere riprodotto, poichè gli altri sono macchiati e molto sbiaditi. Esso ci dà poi una prova della poca abilità del pittore.

10. Parete di fronte dell'arcosolio del cubicolo 10 in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 139,1. Inedita.

La scena è molto sbiadita ed obliterata. Dei cesti disposti in due file ai due lati del Salvatore possono ora distinguersene soltanto tre a destra e due a sinistra.

11. Campo destro della volta dell'arcosolio della Madonna in San Callisto. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tavv. 143,1; 144,2.[2]

Anche quando fu scoperta dal de Rossi, la pittura era scolorita e caduta in parte

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1894, tav. VII.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VIII.

con lo stucco: in seguito i colori andarono sempre più svanendo; ciò non ostante ne feci fare una copia in riguardo della sua grande importanza. Vi si può scorgere chiaramente Cristo fra i cesti che opera il miracolo nella maniera solita. Dalla parte sinistra gli si avvicina una figura femminile velata, che protende le mani, in atto di supplica: è la *defunta che prega Cristo per una grazia,* evidentemente per essere accolta nella beatitudine eterna. [1] Questa stretta relazione della morta col simbolo eucaristico richiama le preghiere liturgiche sopra citate, nelle quali si ricorda a Dio l'effetto dell'Eucaristia per muoverlo a misericordia verso i defunti.

Incontrammo una simile composizione dell'immagine di una defunta con un'immagine eucaristica anche nella cappella dei Sacramenti A 3: ma in questa la defunta è raffigurata orante, quindi già in possesso della felicità.

12. Volta del cubicolo IX nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 158,2. [2]

Nella copia che l'Avanzini fece di questa immagine, ora per metà distrutta, Cristo sta fra sei canestri; è però più probabile che a destra di Cristo, ove lo stucco è caduto, ne fossero dipinti *quattro.* Il copista commise lo stesso errore anche nella pittura di cui ci occuperemo al n. 13.

13. Volta del cubicolo X nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 165. [3]

La composizione è eseguita nella forma solita che riscontrasi in questa catacomba. L'Avanzini copiò solo due dei quattro cesti a destra di Cristo.

14. Stretta parete destra nella cripta dei fornai alla catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 142,2. [4]

Cristo opera il miracolo toccando con la destra un pane. I cesti erano alla sua diritta sovrapposti a due a due, e quando al tempo del Bosio fu scoperta la cripta, [5] vennero distrutti quasi intieramente da un traforo, per modo che non è più possibile controllare la fedeltà della copia dell'Avanzini per quanto riguarda il loro numero. Nel campo opposto Mosè opera il miracolo della sorgente. Quindi, come sì spesso accade, anche qui sono messi in correlazione i sacramenti del battesimo e dell'Eucaristia. L'immagine eucaristica riceve un valore eccezionale dalle altre pitture della cripta. Nell'abside

[1] Il de Rossi, che non sapeva spiegarsi la presenza della donna nella moltiplicazione dei pani, ritenne, contraddicendo alla copia pubblicata da lui stesso, che qui fosse rappresentato il colloquio di Cristo con la Samaritana: « Ma la donna che stende verso Cristo le braccia in atto di colloquio, è figura estranea al consueto tipo della... moltiplicazione dei pani. Stimo adunque che tra il Salvatore e la donna, non una coppia di ceste, ma un puteale sia effigiato: e che la scena sia della Samaritana (*R. S.*, III, p. 65) ». È sbagliata anche l'interpretazione già datane da me come di rappresentazione del miracolo delle nozze di Cana (*Röm. Quartalschr.*, 1889, p. 296): il *contenuto che supera l'orlo dell'apertura dei vasi* dimostra che ci troviamo in presenza di *cesti di pane* e non di orci.

[2] Bosio, *R. S*, p. 363; Aringhi, *R. S.*, II, p. 91, Bottari, *R. S.*, II, tav. 113; Garrucci, *Storia*, II, tavola 48, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 367; Aringi, *R. S.*, II, p. 95; Bottari, *R. S.*, II, tav. 115; Garrucci, *Storia*, II, tavola 49, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 227; Aringhi, *R. S.*, I, p. 535; Bottari, *R. S.*, II, tav. 57; Garrucci, *Storia*, II, tavola 20, 4.

[5] Vedi sopra p. 156.

sinistra, ai lati del Buon Pastore, vediamo le stagioni dell'anno: l'estate particolarmente è rappresentata da un operaio che falcia il grano maturo. Nel fregio sotto l'abside si vede scaricare il grano da tre barche del Tevere, per essere trasportato nei granai pubblici, e di là poi nelle officine dei fornai. Nel campo fra il battesimo e l'Eucaristia sta un uomo dietro un moggio pieno, insegna della corporazione dei fornai.[1] Gli affreschi pertanto ci rappresentano alcune scene della fabbricazione del pane, che trova l'uso più nobile sull'altare. In guisa simile Sant' Ireneo accompagna il grano dai primi germi fino al suo uso come pane consacrato, e da questa trasformazione trae motivo di parlare di quella del corpo nella risurrezione. Le sue parole meritano di essere riprodotte: «Come... il granello di frumento seminato nella terra e disciolto risorge molteplice per l'onnipotente spirito di Dio e poi per la sapienza di Dio viene ridotto ad uso degli uomini e, aggiungendovisi la parola di Dio, diventa Eucaristia, cioè carne e sangue di Cristo, così anche i corpi che ne furono nutriti, dopo la loro deposizione nel seno della terra risorgeranno a lor tempo, quando il Verbo di Dio largirà loro la risurrezione ad onore del Padre, che circonda il mortale della immortalità e conduce il corruttibile all'incorruttibilità».[2]

15. Volta del cubicolo II nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196.[3]

Dello stesso pittore del n. 14. L'Avanzini nella sua copia diede erroneamente barba intiera al Salvatore e dimenticò la verga con la quale egli compie il miracolo; il Garrucci ripetè i due errori. Due cesti sono a destra, cinque a sinistra.

16. Campo sinistro della volta dell'arcosolio del pizzicagnolo nella stessa catacomba. Metà del IV secolo. Tav. 199. Inedito.

La parte inferiore dell'affresco è perduta insieme allo stucco; in conseguenza mancano due dei sette cesti. Fa da riscontro il miracolo della sorgente, come simbolo del battesimo e tra i due sta un orante del noto significato.

17. Campo sinistro della volta dell'arcosolio in un cubicolo della regione delle agapi ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 186, 1. Inedito.

Anche questa pittura è danneggiata nella parte inferiore; mancano perciò i quattro cesti di pane che erano alla sinistra di Cristo. Il miracolo di Cana fa da riscontro.[4]

18. Sepolcro con la scena dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 212.[5]

Allorchè fu violato il sepolcro, vennero alquanto danneggiati due cesti e la figura di Cristo; tolto questo e le macchie nere, il gruppo si è conservato piuttosto bene. Il Salvatore somiglia a quello sotto il n. 1. La croce gammata, qui però meno chia-

[1] Questi affreschi saranno illustrati nel cap. XXIV, § 128.

[2] *Contra haeres.*, 5, 2, Migne, 7, 1127.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tavola 24.

[4] Vedi su ciò § 88.

[5] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2.

ramente visibile che non nell'angelo Raffaele nella scena di Tobia ed in Cristo nel quadro della guarigione del paralitico, orna il lembo del pallio; essa manca nella copia del Garrucci. I cesti sono disposti in due file da ambidue i lati.

19. Nicchia sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 214; 215 e 216, 1. Inedita.

Di questa immagine è distrutta la metà superiore unitamente al tufo. Cristo era fra cesti eseguiti più accuratamente che non altrove; la maggior parte di essi stava alla sua destra.

20. Campo sinistro della volta dell'arcosolio 28 nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 228, 3.[1]

Nelle copie pubblicate, le quali tutte derivano da un cattivo disegno del Toccafondo, Cristo ha per errore barba intiera e mancano i sette cesti che sono disposti tutti a sinistra in due file. Quindi se il Bosio, spiegando questa immagine, assicura esplicitamente che ove sono dipinti i cesti lo stucco è caduto, egli diede questo giudizio basandosi unicamente sulla copia. Dal Garrucci anzi (fig. 24) la pretesa lacuna è segnata da una linea. Nel campo opposto Cristo opera la risurrezione di Lazzaro.

Fig. 24.

21. Campo sinistro della volta dell'arcosolio 29 nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 228, 1.[2]

La rappresentazione si allontana dalle altre in questo, che Cristo tiene la sua mano orizzontalmente sui cesti senza toccarli; nel resto somiglia al n. 20, e per di più sembra opera del medesimo pittore. Il Toccafondo ne fece una copia a capriccio, secondo il solito, cambiando totalmente la figura di Cristo. Il riscontro consiste in una scena battesimale.

22. Fronte di un arcosolio della regione dei sei Santi nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 226, 3. Inedita.

Cristo, con tunica straordinariamente corta e pallio, la cui estremità è gittata sulle spalle, tiene la sinistra inerte penzoloni, mentre con la verga nella destra tocca un canestro. L'affresco fu cancellato fino dall'antichità e precisamente poco dopo l'esecuzione, quando i colori non erano ancora asciutti, e perciò ora i cesti alla sinistra di Cristo costituiscono un informe complesso di colori, che per lungo tempo non mi permise d'identificare il soggetto della scena. Il guasto avvenne, con somma probabilità, nella deposizione dei cadaveri, pei quali fu eretto l'arcosolio. Se si pensa all'angustia della galleria, si comprende come quelli che portavano il feretro facilmente toccassero l'affresco.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 3.

23. Campo sinistro della volta dell'arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedito.

La disposizione è come al n. 2, ma in molto cattivo stato.

24. Campo sinistro del monumentum arcuatum III nella catacomba di Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[1]

I cesti sono dipinti a sinistra di Cristo in due file, tre sopra e quattro sotto. Il Salvatore somiglia al n. 1.

25. Centro della volta dell'arcosolio 15 nella regione annonaria in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 240, 1.[2]

Pubblicai un disegno di questa scena quattordici anni fa, e lo eseguii su calco; la copia che ora presento è più perfetta, avendo nel frattempo pulito l'originale con lavaggi di acido allungato. In conseguenza l'affresco è, al presente, fra i meglio conservati.

26. Centro della volta di un arcosolio della regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[3]

L'immagine somigliava molto alla precedente, ma ora, ad eccezione di pochi resti della figura di Cristo e di due cesti, è perita con lo stucco.

27. Volta di un cubicolo nell'ipogeo vicino ai sepolcri degli Scipioni. Secolo IV. Perduta.[4]

Come il n. 9.

28. Arcosolio del «sacellum primum» nella catacomba distrutta dei Giordani sulla via Salaria. Secolo IV.

Nella copia pubblicata dal Bosio-Garrucci, Cristo erroneamente porta la barba intiera ed opera il miracolo senza verga. Il *primo* disegnatore del Ciacconio evitò questi errori; la sua copia mostra che l'originale era condotto come l'affresco riportato sotto il n. 1.[5]

§ 86. La moltiplicazione dei pani e dei pesci nella cripta delle pecorelle a San Callisto.[6]

Della seconda metà del IV secolo possediamo una pittura eucaristica, che dal lato della composizione è più conforme al racconto biblico. Essa ci rappresenta il momento, in cui si compie il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ma in una forma

[1] Bosio, *R. S.*, p. 569; Aringhi, *R. S.*, II, p. 333; Bottari, *R. S.*, III, tav. 188; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 3.

[2] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben* in *Röm. Quartalschr.*, 1889, tav. VII.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VIII.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. I, 1.

[5] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. I, 1 (Bosio, *R. S.*, pag. 515; Aringhi, *R. S.*, II, p. 269; Bottari, *R. S.*, III, tav. 164; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 1).

[6] Tav. 237, 1. De Rossi, *R. S.*, II, tavola d'aggiunta *B*. Il Garrucci (*Storia*, II, tav. 18, 3) ne diede un disegno indipendente, nel quale il copista aggiunse di proprio arbitrio la parte superiore della testa di Cristo fino agli occhi, che è completamente distrutta.

che riscontrasi soltanto nelle sculture dei sarcofagi: il Salvatore, benedicendo, pone le mani sui pani e pesci presentatigli da due Apostoli. Perciò, mentre qui Cristo riapparisce come consecrante, i due Apostoli fanno l'ufficio subordinato di diaconi, e forse per questo motivo non hanno l'abito usuale delle figure sacre, ma portano sandali e discinta ornata del lorum e di segmenti rotondi. Se il pittore realmente cambiò gli abiti per questa ragione, dovrebbe concludersi che in Roma nella seconda metà del IV secolo la dalmatica non era ancora il vestiario liturgico dei diaconi.[1] I cesti sono *sette:* sei stanno sul pavimento ed uno è tenuto dal discepolo che è a sinistra. L'affresco fu molto danneggiato da una nicchia fatta per riporvi le lucerne, la qual cosa è da deplorarsi, tanto più che i colori si sono conservati ottimamente. Il de Rossi[2] dà un giudizio troppo favorevole circa il tempo in cui esso fu eseguito, cioè « appena sedata la persecuzione dioclezianea ». Lo stucco di un solo strato ed i contorni larghi e rigidi delle figure accennano senza dubbio agli ultimi decenni del IV secolo.

II.

Il cambiamento dell'acqua in vino alle nozze di Cana.

Dacchè, nel III secolo, comparvero le scene della moltiplicazione dei pani, senza i pesci e con soli « pani benedetti da Cristo », il tipo eucaristico si limitò alla specie del *pane;* era quindi necessario creare una figura anche per la specie del *vino.* La scelta non era difficile: essa non poteva cadere che sul *miracolo* operato a Cana *del cambiamento dell'acqua in vino,* e questo infatti divenne figura del *cambiamento del vino nel sangue di Cristo,* che si compie nella consacrazione. Senza dubbio esso era il più adatto a tal fine. San Cirillo di Gerusalemme scrive: « Il Signore in Cana di Galilea mutò l'acqua nel vino, che ha affinità col sangue; non gli dovremo credere di aver cambiato il vino nel sangue ? ».[3] E nella messa dell'Epifania del *Missale gothicum* il celebrante prega che « il Signore e Redentore cambi nel suo sangue il vino del sacrificio, come già mutò l'acqua in vino ».[4] Però la scena della moltiplicazione dei pani aveva talmente ottenuto il diritto di cittadinanza nella pittura cimiteriale, che il miracolo del vino divenne soggetto preferito solamente nella scultura dei sarcofagi. Fino ad ora se ne trovano due sole rappresentazioni complete nella pittura: le scoprii nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino e qui pel primo le do alla luce.

[1] Cfr. sotto § 117, 5. Circa il tempo, nel quale la dalmatica fu elevata alla dignità di indumento superiore dei diaconi, nulla può dirsi di *certo:* sappiamo soltanto che essa esisteva come tale già sotto Simmaco (498-514). Cfr. il mio lavoro *Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten,* p. 38.

[2] *R. S.,* III, p. 73.

[3] *Catech.,* XXII (*Mystag.,* IV) 12, Migne, 33, 1098. Degli scrittori anteriori mi è noto soltanto Cipriano, che mette in correlazione il miracolo di Cana con l'Eucaristia (*Ep.,* 63, 12; Migne, 4, 383, ed. Hartel, 710).

[4] *Missale gothicum* in Migne, 72, 242; Muratori, *Liturg. rom. vet.,* II, p. 542.

§ 87. Le nozze di Cana in un affresco ai Santi Pietro e Marcellino. [1]

La scena è dipinta nella lunetta dell'arcosolio destro del cubicolo doppio più volte ricordato. Vi si vede un banchetto, alquanto sbiadito, al quale partecipano, come pare, quattro uomini e tre donne. Avanti al sigma trovasi la mensa a tre piedi; il terreno e cosparso di foglie verdi. Dalla parte sinistra si avanza un servo di tavola (delicatus) ricciuto, con un piatto, che egli porta con tutte e due le mani coperte da un tovagliolo (mappa) ed offre a colui che è coricato « in cornu dextro ». La natura del banchetto è determinata dalla figura dipinta a destra, ove è Cristo, che con una verga tocca una delle sei idrie, poste per terra vicino a lui. Siamo quindi in presenza del *banchetto nuziale di Cana* e del *miracolo* ivi compiuto, usato quale *simbolo* dell' Eucaristia. Quindi, come avviene tanto di frequente, anche in questo arcosolio il Sacramento dell'altare è messo in relazione con quello del battesimo, perchè la volta contiene a destra il miracolo della sorgente ed a sinistra per di più lo stesso battesimo. L'orante velata nel centro della volta allude all'effetto della comunione,

Per ciò che riguarda la composizione del miracolo in questione va notato che essa tradisce in modo evidentissimo l' influsso del gruppo della moltiplicazione dei pani. Il numero delle idrie, *sei*, corrisponde al testo del Vangelo (Giov., 2, 6): esse sono a larga bocca e senza anse. L' immagine è della prima metà del III secolo.

§ 88. Il miracolo di Cana in un affresco ai Santi Pietro e Marcellino. [2]

La seconda rappresentazione del miracoloso cambiamento dell'acqua in vino è della metà del IV secolo e si trova a destra nella volta dell'arcosolio di un cubicolo nella regione delle agapi, che il de Rossi fece sterrare nel 1881: allora nella lunetta apparvero i resti di un banchetto molto danneggiato. E poichè erano state messe alla luce parecchie pitture simili in questa parte della catacomba, gli affreschi ricoperti di argilla del predetto cubicolo furono trascurati fino a che io li pulii con acqua nel 1895. A sinistra dell'arco, Cristo opera il miracolo della moltiplicazione dei pani, a destra cambia l'acqua in vino, toccando con la verga una delle sei anfore, [3] poste alla sua sinistra.

Il banchetto della lunetta, come già dissi, è molto danneggiato. Dei sette commensali coricati a tavola, cinque si riconoscono sicuramente per *uomini:* [4] perciò è pro-

[1] Tav. 57.

[2] Tav. 186, 1.

[3] L'artista erasi tanto abituato al numero sette dei cesti, che aveva cominciato a dipingere una *settima* anfora. Accortosi dell'errore, la lasciò incompleta.

[4] Il quinto commensale è determinato per un uomo tanto dai sandali quanto dal posto che dal pittore gli fu assegnato.

babile che le due figure perite fossero parimenti maschili; con ciò tuttavia non si vuole escludere il contrario. Del resto il significato simbolico della scena non muta, rimanendo identico, anche se le due figure mancanti erano *donne*. A destra nel corno della tavola era il servo che porgeva il bicchiere di vino: si vede tuttora un brano della parte inferiore della tunica e la mano col bicchiere. Lo spazio dal lato sinistro è troppo basso per accogliere una figura umana. Il banchetto in se stesso ed il confronto dell'immagine con le altre simili rappresentazioni della catacomba permettono di concludere che vi fosse dipinta *la mensa a tre piedi col pesce*. Quindi non si potranno sollevare serie rimostranze contro la ricostruzione da me fatta dell'affresco (fig. 25).

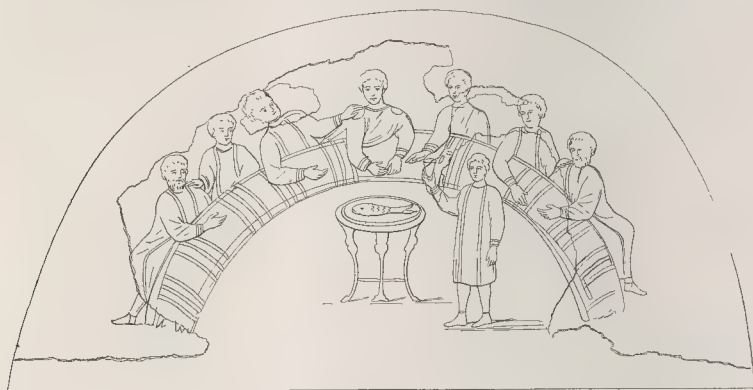



Fig. 25.

È chiaro il nesso fra le tre pitture: i due miracoli simboleggiano la consecrazione del pane e del vino, e nel banchetto l'artista alluse all'effetto dell'Eucaristia, perchè, come vedremo, il banchetto è simbolo della felicità eterna.

Nella parete d'ingresso del cubicolo 33 della stessa catacomba era probabilmente dipinta una terza scena di questo miracolo e qui, pare, come riscontro al miracolo della moltiplicazione dei pani (tav. 105,2). Rimangono il capo ed il lato sinistro di Cristo. Le anfore, che erano riunite sotto la sua destra abbassata, sono perite insieme allo stucco. Che vi fossero, io lo deduco sia dai frammenti dei canestri dell'affresco opposto, sia anche dal fatto, che in questo campo non era rappresentata alcuna delle guarigioni comuni nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino: non quelle del paralitico e del cieco, che ancor oggi si veggono nella parete di ingresso: non quella dell'emorroissa che sarebbe stata inginocchiata dietro il Salvatore, là ove lo stucco s'è conservato. Rimane quindi il solo miracolo di Cana, che può adattarsi molto bene al resto dell'immagine. Questo affresco danneggiato è dalla fine del III secolo.

III.

Allusioni al miracolo del cambiamento dell'acqua in vino e a quello della moltiplicazione dei pani.

Nell'epigrafia cimiteriale l'immagine della moltiplicazione dei pani e dei pesci si presenta come un vero geroglifico: in due iscrizioni non si vedono altro che cinque pani e due pesci, anzi nel più antico monumento, che è un sarcofago di travertino, mancano anche i due pesci, sostituiti da un'àncora, simbolo della speranza.[1] Con siffatto laconismo alcuni pittori semplificarono anche le rappresentazioni dei due miracoli surriferiti, ma ciò avvenne tardi ed assai raramente, poichè se ne conoscono soltanto i seguenti esempi.

§ 89. I sette cesti di pane e due anfore di vino in un affresco del coemeterium maius.

A pag. 447 della sua opera il Bosio, su copia *molto inesatta* dell'Avanzini, pubblicò le pitture dell'arcosolio della parete di fondo nel cubicolo I del coemeterium maius.[2] La volta è occupata da un banchetto tutto coperto di macchie oscure. Si può scorgere tuttavia che dei sette commensali alcuni stendono le mani ai pesci imbanditi, ed altri portano il bicchiere alla bocca. Sembra che fra loro siano due donne, e precisamente al secondo e al sesto posto, a partire dal « cornu dextrum ». Un *nimbo* verde circonda la testa dell'uomo che sta in mezzo: contrassegno, che hanno anche i due putti che portano fiori, nella parete d'ingresso. Se, come pare, mediante il nimbo, il pittore volle far risaltare la *persona principale,* non si capisce bene perchè abbia scelto a tale uopo la figura di mezzo, mentre in un sigma il posto d'onore era « in cornu dextro ».

Potrebbe essere che nella prima metà del IV secolo, alla quale appartiene il nostro affresco, non fosse più rigorosamente osservato il costume di mangiar *coricati,* e che, specialmente nella *vita privata,*[3] si preferisse pranzare stando *seduti.* Questa spiegazione ha qualche argomento in suo favore, poichè un altro affresco contemporaneo, della catacomba ad duas lauros, di cui ci occuperemo più innanzi, ci presenta i commensali *seduti ad una tavola quadrangolare* (tav. 167). Ora facendo così il banchetto,

[1] Wilpert, *Fractio,* tav. XV, 2.

[2] Bosio, *R. S.,* p. 447; Aringhi, *R. S.,* II, p. 185; Bottari, *R. S.,* III, tav. 141; Garrucci, *Storia,* II, tavola, 60, 2.

[3] Nei banchetti *pubblici* durò a lungo l'antico costume. Vedi sopra p. 46.

il posto d'onore era nel mezzo. Se la nostra interpetrazione è giusta, l'autore dell'immagine « ostriana » portò ordinamenti nuovi ad usanze antiquate, prendendo dall'antica il sigma e, contro questo modo di assidersi a mensa, ponendo nel centro il posto d'onore.[1]

Nella lunetta trovansi *sette cesti* e due *anfore* ad un'ansa sola, che terminano inferiormente a punta, la cui forma, fantasticamente mutata dall'Avanzini, è visibile dalla annessa fig. 26. Cesti ed anfore sono allusioni evidenti ai due tipi eucaristici della *moltiplicazione dei pani* e del *cambiamento dell'acqua in vino.* Quindi pel contenuto queste pitture coincidono completamente con quelle esaminate poco fa.

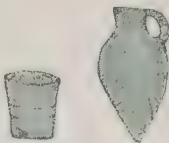



Fig. 26.

§ 90. I sette cesti di pane in un affresco a Santa Domitilla.

L'affresco riprodotto a tav. 92, 1 adorna un loculo costruito nella parete della grande scala in Santa Domitilla. Nel mezzo si vede un'orante non velata, della quale rimangono soltanto la parte superiore ed inferiore; il resto era dipinto sulla lastra che chiudeva il sepolcro, ricoperta superiormente da uno strato di stucco. A sinistra dell'orante sono sette cesti, ai quali a destra, ove attualmente i colori sono del tutto svaniti, corrispondevano senza dubbio le sei *anfore di vino.* Ci autorizza a fare questa supposizione, non solo l'immagine « ostriana », ma anche quella della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, che esamineremo nel paragrafo seguente. Pel suo significato simbolico la pittura è di quelle che presentano oranti in relazione immediata col simbolo eucaristico;[2] è ancora inedita e della prima metà del IV secolo.

§ 91. Cristo fra i due simboli eucaristici in un affresco ai Santi Pietro e Marcellino.

Chiudiamo la serie delle rappresentazioni eucaristiche con una preziosa immagine eseguita nella prima metà del IV secolo, pubblicata dal Bosio, ma sotto tutt'altra forma.[3] Essa occupa il centro della volta del monumentum arcuatum III ai Santi Pietro e Marcellino. L'Avanzini, tratto in inganno da macchie di muffa, vi scorse il

[1] Nella nota miniatura del Virgilio Vaticano, la cui copia entrò in tutti i manuali, Didone, Enea ed il suo compagno hanno il nimbo e Didone occupa il posto di mezzo.

[2] Vedi sopra pp. 266 e 278.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

sacrifizio d' Isacco (fig. 27); nel mezzo, vestito degli indumenti delle figure sacre, sta Abramo, con la spada nella destra e che con la sinistra tocca la testa di Isacco. Questi è nudo affatto e, con le mani legate dietro la schiena, sta inginocchiato con ambedue le ginocchia. Sopra di lui si vede sporgere dalle nubi la mano liberatrice di Dio. Dall'altro lato, in riscontro ad Isacco, sta l'altare, sul quale bruciano delle legna; fra esso ed Abramo spunta il montone, Per conseguenza la scena somiglia alle tante altre che esistono, del sacrifizio d'Abramo, specialmente ad alcune di vetri cimiteriali e bassorilievi di sarcofagi.[1] L'originale invece è affatto diverso;[2] non v'è nè Abramo, nè Isacco, nè l'altare, nè la mano di Dio; in breve, tutto è differente. Invece del patriarca in piedi si vede il Salvatore seduto che con la destra fa il gesto di parlare e tiene nella sinistra un rotolo semiaperto; ai suoi piedi sono tre anfore panciute ed a sinistra una cesta quadrata, che fino all'orlo è piena di pani.

Fig. 27.

Il significato dell'affresco è così chiaro, che non ha bisogno di alcun commento; le anfore sono un'allusione al miracolo di Cana ed i pani a quello della moltiplicazione dei pani, i due simboli del Sacramento dell'altare. Cristo quindi è raffigurato in mezzo alle specie eucaristiche del pane e del vino. Avendogli il pittore dato il gesto oratorio, ne segue che con ciò egli volle alludere al discorso eucaristico, al « durus sermo ». I pani non stanno in un cesto, come nelle altre pitture, ma nell' « arca », cioè nel recipiente, ove i cristiani dei primi secoli erano soliti conservare il pane consacrato.[3] Questo particolare aumenta il pregio dell' immagine, unica del genere nella pittura cristiana antica. Dico *pittura,* perchè la capsella argentea scoperta pochi anni fa in Milano, proveniente dai Santi Nazario e Celso, presenta una scena affine quanto al contenuto. Anche in questa Cristo comparisce fra i due simboli eucaristici, cioè fra le sei idrie delle nozze di Cana ed i cinque canestri ricolmi di pane; anche qui Cristo siede e parla. Ivi inoltre vediamo, ai lati del Salvatore, *undici* uomini che portano gli abiti dei personaggi sacri. Quantunque non siano dodici, la cosa più naturale è ritenerli per gli Apostoli. Così li interpretò anche il Gräven, che pel primo pubblicò la preziosa capsella argentea.[4] Ma non è inverosimile che gli undici vogliano significare soltanto dei *discepoli* in generale, o, per essere più precisi, coloro che erano presenti al « sermone duro » intorno all'Eucaristia. Fra questi ve ne furono alcuni che non prestarono

[1] Garrucci, *Storia,* III, tavv. 169, 4; 171, 2; 172, 8; V, 322, 2; 323, 4; 327, 4; 334, 4; 358, 3; 402, 5.

[2] Tav. 166, 1.

[3] Cypr., *De lapsis,* 26, ed. Hartel, 256, 7: Et cum quaedam arcam suam in qua Domini sanctum fuit manibus inmundis temptasset aperire, igne inde surgente deterrita est ne auderet adtingere. Su questi recipienti eucaristici cfr. de Rossi, *Bullett.,* 1879, p. 39 ss.

[4] Hans Gräven, *Ein altchristlicher Silberkasten* nella *Zeitschrift für christliche Kunst* (anno 12 [1899]), tav. I, p. 1 ss.

fede alle parole del Signore. « Da allora » narra l'Evangelista « molti de' suoi discepoli se ne partirono e non andavano più con lui ».[1] Le facce e gesti di alcuni degli undici uomini sembra che realmente esprimano questa sfavorevole impressione prodotta dalle parole di Cristo. Essendo la scena rappresentata nel posto più importante, sul coperchio, si può congetturare che la capsella argentea fosse in origine destinata ad uso di « arca » eucaristica e che più tardi fosse ridotta a teca di reliquie.

Uno *sguardo retrospettivo* a quanto abbiamo detto sulle pitture eucaristiche ci insegna che il simbolismo si rannoda in primo luogo alla refezione delle turbe, perchè mira a raffigurare la *comunione*. Nella seconda metà del II secolo appare, con lo stesso significato ed in un solo affresco, il convito dei sette discepoli presso il mare di Tiberiade. Circa lo stesso tempo viene rappresentata simbolicamente per la prima volta la *consecrazione* nella scena del miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Quanto più queste rappresentazioni si avvicinano all'età apostolica, tanto maggiori elementi contengono dell'Eucaristia, di cui sono figura: la moltiplicazione dei pani e dei pesci nella cappella dei Sacramenti A 3 avviene sull'altare, i canestri nella cripta di Lucina contengono le due specie eucaristiche, e la *Fractio* rappresenta il momento solenne, in cui il vescovo, prima della comunione, spezza il pane consacrato. Dopo il III secolo i quadri eucaristici sono invece esclusivamente simbolici. Quindi nel campo dell'arte succede qualche cosa d'analogo a quanto avviene nella letteratura cristiana antica; mentre Giustino martire non esita punto, nella sua apologia maggiore, a trattare apertamente del rito liturgico-eucaristico, gli scrittori ecclesiastici posteriori, soltanto col massimo riserbo parlano di questo soggetto, ed in tali termini, da essere compresi dai soli iniziati; poichè l'Eucaristia fu la cosa principale, compresa nella disciplina dell'arcano, la quale raggiunse il suo pieno sviluppo solamente al tempo della pace.[2]

In fine la forma assunta dal tipo eucaristico della *moltiplicazione dei pani*, a partire dal III secolo, fece sì, che per la consacrazione del vino si scegliesse come figura speciale il miracolo di Cana. Ma esso fu molto raramente rappresentato: il primo dei due miracoli rimase sempre il simbolo preferito dell'Eucaristia.

[1] Giov., 6, 67.

[2] Cfr. la mia *Fractio*, p. 120. Recentissimamente Batiffol (*Études d'histoire et de théologie positive*, p. 3-41) pervenne al risultato che la disciplina dell'arcano svoltasi relativamente tardi non raggiunse il suo massimo vigore avanti la prima metà del secolo V: « Le moment où, dans la liturgie et dans la catéchèse, l'arcane atteignit sa plus grande rigueur réelle, semble avoir été la première moitié du V siècle ». Funk (*Das Alter der Arkandisciplin* nella *Quartalschrift* di Tubinga annata 85ª [1903], p. 66-90), invece con completo apparato di erudizione è in grado di ricondurre tutto al più « alla fine del II secolo » gli inizi della disciplina dell'arcano.

CAPITOLO DECIMOSESTO.

Le scene che esprimono la fede nella risurrezione.

Parlando dei miracoli del Nuovo Testamento, citammo dei testi che mostrano come la fede nella divinità di Cristo sia strettamente connessa con la fede nella futura risurrezione.[1] La *resurrezione dei morti* è il primo presupposto per la vita futura: « se non c'è risurrezione dei morti », scrive San Paolo, « neppur Cristo risorse. E se Cristo non risorse, vana è la nostra predicazione, vana pure la nostra fede ».[2] Per questo motivo Policarpo chiama « primogenito di Satana »[3] chi nega la risurrezione ed il giudizio. E Tertulliano compendia la dottrina sulla risurrezione nelle belle parole: « fiducia christianorum resurrectio mortuorum ».[4] Dal momento che il Salvatore ebbe designata la gloriosa risurrezione dei corpi come il principale effetto dell'Eucaristia, *Eucaristia* e *risurrezione alla vita eterna* furono due concetti inseparabili per gli scrittori ecclesiastici: se si parla della prima, in qualche modo si accenna anche alla seconda. Così leggiamo nella *Didaché*, ove il cibo celeste è contrapposto all'alimento usuale: « tu, Signore onnipotente, desti agli uomini cibo e bevanda perchè ne godessero... ma a noi donasti pel figlio tuo *cibo e bevanda spirituale e la vita eterna* ».[5] Sant'Ignazio parimenti pone in immediata correlazione i due concetti: « coloro che contraddicono al dono di Dio (l'Eucaristia), periscono questionando. Sarebbe invece per loro cosa salutare *celebrar l'Agape, perchè possano risorgere* ».[6] È finalmente assai degno di considerazione il noto passo dell'*Apoteosi* di Prudenzio.[7] Il poeta parla della miracolosa refezione delle turbe, simbolo dell' Eucaristia; egli ricorda i dodici cesti pieni

[1] Cfr. sopra p. 198 s.

[2] *I Cor.*, 15, 13 s.

[3] *Ep. ad Philipp.*, 7, 1, ed. Funk, 274.

[4] *De resurrectione carnis*, 1 (in principio).

[5] *Doctrina apostolorum*, 10, ed. Funk, 162. Comunemente i dotti riferiscono le parole citate alla Eucaristia, ma di recente il Ladeuze, *L'Eucharistie et les repas communs des fidèles dans la Didaché* (*Revue de l'orient chrétien*, 1902, p. 345 ss.), emise un'opinione contraria.

[6] *Ep. ad Smyr.*, 7, ed. Funk, 240.

[7] Vers. 736 ss.; Migne, 59, 980 s.

dei misteriosi doni di Cristo. Temendo «di macchiare colla sua indegnità il sanctum» si interrompe all'improvviso ed evoca Lazzaro dal sepolcro:

> « Ac ne post hominum pastus calcata perirent,
> Neve relicta lupis, aut vulpibus, exiguisve
> Muribus in praedam nullo custode iacerent:
> Bis sex appositi, cumulatim qui bona Christi
> Servarent, gravidis procul ostentata canistris.
> Sed quid ego haec autem titubanti voce retexo,
> Indignus qui sancta canam? procede sepulcro,
> Lazare », ecc.

I testi citati mostrano quanto presso gli antichi scrittori ecclesiastici fosse in uso, anzi naturale, il nesso fra l' Eucaristia ed il suo effetto, la risurrezione alla vita eterna. Altrettanto si verifica nella pittura cimiteriale, e perciò anche su questo punto esiste un perfetto parallelismo fra i fonti scritti ed i monumentali. In questo abbiamo una ragione sufficiente per andar dietro all'esempio datoci dagli antichi e far seguire immediatamente alle rappresentazioni eucaristiche quelle che hanno per oggetto la risurrezione. Fra esse spicca, per numero e per antichità, la *risurrezione di Lazzaro,* riprodotta *più di cinquanta volte,* le cui due più antiche rappresentazioni arrivano fino all'inizio del II secolo. Altrettanto antiche, ma meno numerose, sono le scene delle *stagioni dell'anno:* ne conosciamo solo *otto.* Durantē i primi tre secoli si fu contenti di questi due soli simboli; nel IV secolo si ebbe un quarto simbolo nella *risurrezione della figlia dell'archisinagogo,* dipinta però *una volta sola,* nel « cubiculum clarum » della catacomba di Santa Priscilla.

§ 92. La risurrezione di Lazzaro.

La risurrezione di Lazzaro, più che ogni altro miracolo, era adatta a dimostrare il potere di Cristo sulla morte, e nello stesso tempo la certezza della risurrezione. Erano già quattro giorni da che Lazzaro giaceva nel sepolcro, e la corruzione aveva già cominciato il suo processo di dissolvimento. E tuttavia bastò una parola del Signore perchè Lazzaro dal sonno della morte fosse richiamato alla vita. Chi aveva tale potere era anche al caso di risuscitare tutti gli altri morti: «solvere qui potuit letalia vincula mortis,... post cineres Damasum faciet quia surgere credo», dice San Damaso nell' iscrizione sepolcrale citata sopra.[1] Così credevano pure coloro che fecero dipingere su i sepolcri la risurrezione di Lazzaro. Come abbiamo già visto,[2] gli affreschi della risurrezione di Lazzaro più antichi sono tutti diversi l'uno dall'altro; solo verso la fine del II secolo si formò quel tipo che rimase poi quasi sempre immutato. Dei

[1] Cfr. sopra p. 198.

[2] Cfr. sopra p. 40 s.

cinquantatre quadri, che rappresentano la scena del miracolo, cinquanta esistono tuttora, gli altri o sono distrutti o scomparvero.

1. Cappella greca a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Inizio del II secolo.[1]

Per la rappresentazione di Lazzaro l'artista disponeva del campo oblungo rivolto alla *fractio panis* dell'arco che separa la nave della cappella dallo spazio riservato all'altare. Egli dipinse a destra l'edicola con la mummia un po' inclinata, a sinistra una rupe scoscesa ed isolata, e nel mezzo Lazzaro risorto con una delle sorelle che gli pone la sinistra sul capo e solleva la destra in atto di meraviglia pel miracolo avvenuto. Lazzaro è raffigurato colle braccia incrociate sul petto e come un fantasma, cioè tutto di color bigio.[2] Cristo manca.

2. Parete sinistra della cripta della passione nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Tav. 19. Prima metà del II secolo. Inedita.

La scena, disgraziatamente conservata soltanto nella metà inferiore, quanto alla forma si avvicina molto a quella usuale dal III secolo in poi; se ne differenzia solo pel numero degli elementi che la compongono. Vediamo dapprima l'edificio sepolcrale munito di scala che conduce alla cella, e che, secondo ogni apparenza, era simile a quello della tav. 45, 1. Alla sua destra sta Cristo con la destra sollevata in atto di parlare, per suscitare Lazzaro dal sonno della morte. Vicino a lui è una sorella del defunto. Questa scomparisce dagli affreschi del II e III secolo e riappare in alcuni pochi del periodo della pace.

3. Parete destra della cappella dei Sacramenti A 2 in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 39, 1.[3]

Ignorasi se prima, o durante, o dopo lo sterro, l'affresco si staccò dalla parete, rompendosi in molti pezzi, che furono rimessi a posto subito dopo, ma non giustamente, perchè vennero avvicinati troppo all'incorniciatura destra. Nella copia del de Rossi, e per conseguenza in tutte le altre, i frammenti appaiono in questa maniera inesatta, che danneggia il concetto della forma originale dell'immagine. Il gruppo di Lazzaro occupava in verità il centro del campo oblungo, secondo che mostra la mia tavola. L'artista rappresentò il miracolo come già avvenuto: Lazzaro è uscito dall'edicola e s'è fermato accanto all'edificio sepolcrale. Cristo, in questa come nella cripta vicina, porta il solo pallio filosofico che stringe con la destra, e nella sinistra, ora distrutta, egli teneva forse un rotolo, come il Santo del campo vicino.

L'affinità intrinseca del ciclo della cappella dei Sacramenti A 2 con quella di A 3 ci autorizza ad accettare l'ipotesi già espressa dal de Rossi, che una rappresentazione di Lazzaro simile alla or ora descritta, fosse dipinta anche in A 3 e precisamente nella parete destra, ove lo stucco è caduto.

4. Parete d'ingresso della cappella dei Sacramenti A 6 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 46, 2.[4]

[1] Wilpert, *Fractio*, tav. XI.

[2] Cfr. anche tav. 132, 2.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 5, 5.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 9, 1.

Lazzaro risorto sta innanzi all' ingresso del sepolcro: è ravvolto ancora nelle bende fino alle gambe. Cristo in tunica e pallio ha la destra stesa e tiene nella sinistra la verga: il suo vestiario in seguito è sempre il medesimo. Il pittore accennò nell'edicola le pietre quadre; il pinnacolo ed il timpano presentano varie decorazioni.[1]

5. Centro dell'arco della nicchia nel cubicolo II a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 45, 2.[2]

Cristo si appoggia sulla gamba destra trascinando la sinistra, ed ha il capo di profilo; con la verga tocca la mummia, che gli sta a sinistra entro la porta dell'edicola. Il sepolcro è fornito di finestre nella parete sinistra, e sulla fronte di alcuni gradini che conducono all'ingresso. Dal lato iconografico l'immagine è importante, essendo la prima che ci mostri la forma usitata nei secoli III e IV, e perchè Cristo in essa porta la capigliatura cortissima. Essa è alquanto sbiadita e macchiata.

6. Volta del cubicolo III in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 55.[3]

La scena è in direzione opposta del n. 5: Cristo, appoggiato sulla gamba sinistra e trascinando la destra, tocca con la verga nella mano destra la mummia di Lazzaro, e con la sinistra solleva il pallio. L'edicola è piccola e stretta, nonchè fornita di scala, come nella maggior parte dei casi. Questa pittura è sbiadita e macchiata, e presenta quella forma che fu in uso specialmente alla fine dell'ultimo periodo.

7. Campo sinistro della volta dell'arcosolio nella cripta della Madonna ai Santi Pietro e Marcellino. Prima metà del III secolo. Tav. 45, 1. Inedito.

Sostanzialmente ha la stessa disposizione che il n. 5; però Cristo è di pieno prospetto e con la sinistra solleva il pallio, ha ricca capigliatura inanellata e tunica cinta molto in alto. L'affresco è conservato splendidamente, in ispecie nella parte superiore; in basso i colori sono alquanto sbiaditi, perchè la cripta stette pel passato a lungo sott'acqua. L'atteggiamento qui assunto da Cristo è il più preferito; perciò avremo occasione di rimandare spesso a questa scena.

8. Lunetta dell'arcosolio principale della cripta doppia nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 65, 2. Inedita.

Della stessa mano che ha dipinto il n. 7; la parte mancante può facilmente supplirsi con l'aiuto della pittura precedente.

9. Volta del cubicolo I nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 71, 1.[4]

Il Bosio vide ancor completa la pittura del soffitto; più tardi ne caddero a terra e perirono due buoni terzi. Allorchè nel novembre 1899 feci rimuovere le macerie che riempivano il cubicolo fino alla cima, non se ne rinvenne alcun frammento. Giudican-

[1] Questo particolare vedesi anche nella tav. 212.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 543; Aringhi, *R. S.*, II, p. 299; Bottari, *R. S.*, III, tav. 177; Garrucci, *Storia*, II, tavola 76, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, p. 547; Bottari, *R. S.*, II, tav. 63; Garrucci, *Storia*, II, tavola 25.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 331; Aringhi, *R. S.*, II, p. 59; Bottari, *R. S.*, II, tav. 97; Garrucci, *Storia*, II, tavola 41, 2.

done dalla copia dell'Avanzini, il gruppo di Lazzaro aveva grande somiglianza col n. 5. Probabilmente la mancanza della scala nell'edifizio sepolcrale va attribuita ad una dimenticanza del copista, o piuttosto al cattivo stato dell'originale, perchè il Bosio attesta esplicitamente che la volta fin dal suo tempo era in parte coperta da una crosta stalattitica.

10. Parete d'ingresso della cripta di San Pietro nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 93. Inedita.

Qui l'artista fece chiaramente vedere che in Lazzaro va simboleggiato il defunto che riposa nel sepolcro, poichè tralasciò l'edicola e dipinse semplicemente un cadavere ravvolto in panni, sul quale Cristo opera la risurrezione. Perciò questa immagine è di singolare importanza pel significato simbolico delle scene di Lazzaro. Cristo, di faccia per due terzi, ha lo stesso atteggiamento che nel n. 6.

11. Parete d'ingresso del cubicolo VIII nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 108, 2.[1]

Come il n. 7, ma peggio eseguita e molto sbiadita.

12. Sepolcro di Marciana nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III secolo.[2]

Non fu possibile fare una copia delle pitture di questo sepolcro, perchè da alcuni anni è inaccessibile a causa di una frana. Nella copia del de Rossi la figura di Cristo non è riprodotta giustamente; essa somiglia, per l'atteggiamento, a quella incontrata da noi nel soffitto del cubicolo III in Santa Domitilla (tav. 55). L'edicola dipinta a destra del Salvatore ha la forma solita.

13. Parete sinistra del «cubiculum clarum» in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Principio del IV secolo. Tav. 123, 2.

L'affresco venne talmente danneggiato dai graffiti dei visitatori, che in molti luoghi lo stucco è caduto: si conservano della figura di Cristo i piedi, la mano destra con la verga ed una piccola porzione del vestiario sul petto; dell'edicola il vertice coi due angoli e tre frammenti della mummia di Lazzaro. La copia pubblicata da me nel *Cyklus* (tav. VII, 4) e dal de Rossi nel *Bullettino* (1888-1889, tav. VIII) dà un'idea della forma originale della nostra immagine. Inusitata è la figura di una sorella di Lazzaro, che sta in ginocchio a lato del Salvatore; essa è vestita di tunica rossa e palla, che ne copre anche il capo.

14. Lunetta dell'arcosolio sinistro del cubicolo doppio dei sei Santi a Domitilla. Uno strato di stucco. Principio del IV secolo. Inedita.

Un sepolcro scavato posteriormente nella lunetta distrusse quasi del tutto l'immagine; ora si vede poco più che il vertice dell'edicola e una meschina reliquia colorata della capigliatura di Cristo. Sembra che il gruppo fosse raffigurato come nei numeri 7 ed 8.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 359; Aringhi, *R. S.*, II, p. 87; Bottari, *R. S*, II, tav. III; Garrucci, *Storia*, II, tavola 47, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1873, tavv. I-II.

15. Volta della cripta di San Milziade a San Callisto. Due strati di stucco. Principio del IV secolo. Tav. 128, 1.[1]

La mummia di Lazzaro ha il capo scoperto e sta in una edicola, della quale è accennata soltanto la facciata. Cristo, di pieno prospetto, tocca, per un errore del pittore che si constata anche in altri affreschi, non già la mummia, ma il sepolcro.[2]

16. Campo destro della volta dell'arcosolio di Margarita in San Callisto. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 137, 2.[3]

L'affresco è eseguito su fondo rosso, ed ora è molto svanito. Cristo, la cui figura è quella che più sofferse, opera il miracolo, come al solito, con la verga e non con la semplice mano destra, come nella copia del de Rossi, la quale riproduce unicamente la sostanza dell'immagine, ma è inesattissima nei particolari. Lo seguono due uomini vestiti di tunica e pallio, uno dei quali è distrutto in gran parte insieme allo stucco; probabilmente dobbiamo riconoscere in essi degli Apostoli. Nel pallio del Salvatore scorgesi la lettera I.

17. Sepolcro colla risurrezione di Lazzaro nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 87, 2. Inedito.

L'affresco è distrutto insieme allo stucco nella parte superiore. Cristo era rappresentato come al n. 6, ma meno artisticamente; il lembo del mantello tenuto con la sinistra forma uno sgonfio sì grande, che la figura, prima che io la mettessi in piena vista, fu ritenuta pel cieco inginocchiato e l'edicola per Cristo. Nell'estremità del pallio si vedono tracce della croce gammata. L'edicola, senza gradinata, era straordinariamente grande, come pure la mummia, superstite solo per due terzi, superava in dimensioni tutte le altre. Dietro a Cristo si trova una nicchia quadrata incorniciata da un largo bordo ed ornata di festoni e bottoni di rose; essa serviva per la lampada; faceva da riscontro alla scena della risurrezione un' orante vestita di dalmatica, cioè la defunta risuscitata da Cristo, che prega nella felicità eterna per coloro che lasciò sulla terra.

18. Parete di fronte dell'arcosolio della Madonna in San Callisto. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 143, 1.[4]

Come il n. 7. Nella copia del de Rossi manca la verga, ed il Salvatore è disegnato in modo affatto erroneo. Fa da riscontro, come sì spesso avviene nel IV secolo, il miracolo di Mosè.

19. Sepolcro presso la basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.[5]

L'edificio sepolcrale è distrutto per metà; manifestamente somigliava a quello del n. 7 ed 8, anzi tutta la scena è forse una loro copia.

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XXIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 12, 2.

[2] Contro l'erronea data dell'immagine fissata dal de Rossi nel pontificato di San Fabiano (236-250), rimando al mio articolo *Beiträge zur christlichen Archäologie* nella *Römische Quartalschrift*, 1901, p. 65 ss.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XV.

[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VII.

[5] *N. Bullett.*, 1898, tav. VIII-IX.

20. Pittura nel soffitto del cubicolo XI nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[1]

L'originale è perito da lungo tempo insieme allo stucco. A giudicarne dalla copia dell'Avanzini, somigliava all'affresco citato sotto il n. 21, dal quale non è lontano.

21. Lunetta dell'arcosolio di Balaam nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 159, 1.[2]

La scena occupa tutta la lunetta, come quella del cubiculum duplex con la quale conviene anche nella disposizione sì perfettamente, che ambedue debbono dipendere da un modello comune. L'Avanzini nella sua copia introdusse ovunque piccole alterazioni che risaltano di per sè, al semplice confronto del suo disegno con la mia tavola; la più grave sta nell'avere tralasciato la verga nella destra di Cristo.

22. Campo destro della volta dell'arcosolio in una cripta della regione delle agapi alla stessa catacomba. Prima metà del IV secolo.

La scena di Lazzaro è citata dal de Rossi nel *Bullettino* (1882, p. 114) senza ulteriore descrizione;[3] essa occupa il lato destro della volta.

23. Campo sinistro della volta dell'arcosolio vicino al cubicolo X ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 166, 1.[4]

Cristo, come nell'affresco della cripta di San Pietro (tav. 93); fra lui e l'edicola formata di blocchi, il pittore accennò alla sfuggita un arbusto a cespuglio.

24. Campo destro della volta di un arcosolio nella catacomba di Trasone. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 164, 2.

Il d'Agincourt[5] pubblicò di questo affresco sbiadito e pieno di macchie, uno schizzo che riproduce l'originale solo nella sostanza, e che perciò non serve affatto per studi iconografici. Per ragione della cella sepolcrale, il gruppo ha grande somiglianza con la rappresentazione della cripta di San Milziade (tav. 128, 1).

25. Pitture del soffitto del cubicolo I nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 168.[6]

Come il n. 6, soltanto Cristo guarda fuori della scena. L'originale è molto annerito dall'umidità. Nelle copie pubblicate, l'edicola è completamente sbagliata, e Cristo opera il miracolo con la sinistra; e ciò prova che fin dal suo tempo il Bosio trovò l'affresco in condizione non buona.

26. Campo destro della volta dell'arcosolio delle due piccole oranti in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 190. Inedito.

La pittura eseguita su fondo giallognolo è molto coperta di macchie. Cristo, una bella figura giovanile, porta la tunica talare col pallio; ha l'atteggiamento del n. 7.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 393; Aringhi, *R. S.*, II, p. 121; Bottari, *R. S.*, II, tav. 128; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 1

[3] Cfr. su ciò, sopra p. 251, n. 25.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

[5] *Storia*, VI, tav. VII, 2.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 445; Aringhi, *R. S.*, II, p. 183; Bottari, *R. S.*, III, tav. 140; Garrucci, *Storia*, II, tavola 61.

27. Campo destro della volta dell'arcosolio di fronte alle due piccole oranti. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 192. Inedito.

La pittura è d'un artista della stessa famiglia che eseguì il n. 26, ma è molto meglio conservata; essa presenta la forma usuale.

28. Campo destro della volta dell'arcosolio di fronte al pizzicagnolo nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 198. Inedito.

Cattiva copia del n. 25, ed eseguita da uno dei pittori, che lavorarono nella vicina cripta dei fornai e nel cubicolo II. Dal gruppo si scorge che fu dipinto *dopo* le figure che occupano il centro della volta; l'edicola in parte è coperta dai fiori che appartengono all'orante vicina ed è sì bassa, che la figura di Cristo dovè assumere una posizione alquanto chinata per poter toccare la mummia con la verga.

29. Volta del cubicolo IV nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo.[1]

Il sepolcro non ha scala; nel resto la rappresentazione somiglia al n. 7, ma è molto sbiadita.

30. Parete di prospetto dell'arcosolio dell'erbivendola in San Callisto. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 143, 2.[2]

Il gruppo è distrutto, ad eccezione della parete dell'edicola che il de Rossi credè un « edificio a foggia di torre » e che perciò non ardì spiegare;[3] esso probabilmente somigliava a quello che riportiamo a tav. 234, 1 e proviene dalla stessa catacomba. Fa da riscontro la sorgente miracolosa di Mosè.

31. Sepolcro di Grata nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 62, 1.[4]

Nell'edicola, come in altro affresco che esamineremo più avanti, sono dipinti i due battenti della porta; mancano nella copia del Garrucci, sebbene siano giustamente riprodotti in quella del Perret. Non tutta la mummia è ravvolta in bende, ma invece la faccia è libera. Cristo, che è disegnato molto male, porta il vestiario solito. Il Perret gli attribuì un clavo, che è anche tirato sul pallio, donde risulta che egli non aveva un'idea giusta nè della forma, nè dell'ornamento degli abiti. Vicino a Cristo sta una orante senza velo, indicata per la defunta risorta dal nome GRATA scritto sopra la testa.[5]

32. Parete di fondo del cubicolo col medaglione nimbato di Cristo nella catacomba di Santa Sotere. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Inedita.

L'edificio sepolcrale ha la forma di facciata senza timpano. Di Cristo, che opera il miracolo senza verga, con la destra sollevata in atto di parlare, ora non rimangono che il capo, la spalla sinistra e l'avambraccio destro; il resto perì con lo stucco. Si noti che il busto del Salvatore posto nel centro del soffitto è rappresentato *col* nimbo e qui invece *senza* di esso.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 467; Aringhi, *R. S.*, II, p. 205; Bottari, *R. S.*, III, tav. 151; Garrucci, *Storia*, II, tavola 65.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XIII.

[3] De Rossi, loc. cit., p. 79.

[4] Perret, *Catacombes*, III, tav. VII; Garrucci, *Storia*, II, tav. 69, 2.

[5] Vedi anche sotto § 116.

33. Campo sinistro della nicchia pel sarcofago di Diogene in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Verso il 348. Tav. 181, 2. Inedito.

Il d'Agincourt staccò per la sua collezione la figura di Cristo e la pubblicò in un abbozzo abbastanza fedele, ma indicandone falsamente la provenienza.[1] Nella mia copia (fig. 11, p. 157) ho messo al suo posto il disegno. Il frammento staccato andò perduto; la parte superstite della pittura è fresca di colori in modo straordinario. Come nel quadro precedente, così anche qui il Salvatore mancava dell'aureola, mentre nel medaglione distrutto dal Boldetti, al centro della volta, egli era certamente nimbato. Come riscontro vediamo il miracolo della sorgente.

34. Sepolcro con la scena dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 212.[2]

Nel mezzo dell'immagine fu più tardi aperta una nicchia per la lampada, la quale guasta in ispecie la figura di Cristo. Il pinnacolo del sepolcro è ornato di un'antefissa accennata molto superficialmente. Anche qui la mummia ha il capo scoperto.

35. Sepolcro della scena di introduzione non lungi dal primo pianerottolo della scala principale in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 219, 2. Inedito.

Cristo nello stesso atteggiamento del n. 10. Il sepolcro ha una finestra.

36. Parete sinistra del cubicolo delle anitre nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

In questa immagine i contorni fin nei minimi particolari sono graffiti nello stucco fresco; pel resto la scena somiglia in tutto alla precedente, ma è molto svanita.

37. Parete destra del cubicolo di Susanna nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

Come il n. 7. Il gruppo eseguito in proporzioni straordinariamente grandi occupa quasi tutta la parete destra del cubicolo; per mala ventura fu talmente rovinato da cinque sepolcri, che non valse la pena farne copia.

38. Parete destra del cubicolo IV in Santa Domitilla. Stucco di uno strato. Prima metà del IV secolo. Tav. 230, 2.[3]

Anche qui Cristo è rappresentato in grandezza quasi naturale. Egli opera il miracolo additando coll'indice della destra la mummia, di cui rimangono miseri resti; possiamo desumere la sua forma originale dall'affresco seguente, dipinto nell'arcosolio presso il cubicolo IV. Due sepolcri danneggiarono l'immagine. Nelle copie pubblicate, specialmente l'edificio sepolcrale è riprodotto in maniera inesatta.

39. Campo destro della volta dell'arcosolio 28 nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 228, 4.[4]

Dello stesso pittore ed eseguito in maniera simile a quella del quadro precedente;

[1] *Storia*, VI, tav. IX, 7.

[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 257; Aringhi, *R. S.*, I, p. 565; Bottari, *R. S.*, II, tav, 72; Garrucci, *Storia*, II, tavola 31, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 2.

l'unica differenza è che la testa di Cristo è di profilo, mentre là è di prospetto. La copia pubblicata nella *Roma sotterranea* del Bosio appartiene al Toccafondo; in essa Cristo erroneamente porta la barba, come pure nel disegno del Garrucci.

40. Parete di prospetto dell'arcosolio di Noè non lungi dalla cripta dei sei Santi nella stessa catacomba. Seconda metà del IV secolo. Tav. 227. Inedita.

Come Mosè in un affresco della catacomba sotto la vigna Massimo (tav. 212), così qui il Salvatore ha lo sguardo rivolto in alto. Facendo astrazione da questo e dall'estremità del pallio, gittato sulla spalla, la scena rammenta moltissimo il n. 23.

41. Parete destra della cripta dei Magi nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 231, 2.[1]

Lo spazio lasciato scoperto dal gruppo fu riempito dal pittore con azzurro sporco. Il Salvatore qui comparisce in una scena di miracoli, quindi come in altri due casi (n. 32 s.) non ha il nimbo, mentre in due affreschi della stessa cripta, cioè nel ritratto a mezza figura del soffitto e dove è rappresentato fra gli Apostoli, è nimbato.

42. Lucernario del cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 232, 2.[2]

L'immagine fu da me pulita con acido diluito, per cui guadagnò molto nella freschezza dei colori. Dell'edificio sepolcrale fu dipinta soltanto la facciata ornata con una mezza luna. Il viso ed il vestiario di Cristo sono rilevati da luci verde-mare. L'Avanzini disegnò la mummia come fosse a viso scoperto, mentre nell'originale è invece tutta velata. Nel resto la sua copia va preferita a quella del Garrucci, che allungò fin sotto le ginocchia la corta tunica del Salvatore.

43. Lunetta dell'arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 222, 3.[3]

Di questa scena molto svanita e coperta di macchie il Garrucci pubblicò una copia incompleta, nella quale manca Cristo. Si comprende lo sbaglio del disegnatore, riflettendo che ora possono riconoscersi chiaramente soltanto il capo e la parte inferiore del vestiario della figura. Come riscontro vediamo, cosa che avviene molto spesso, la defunta nell'atteggiamento della preghiera.

44. Centro dell'arcosolio colla scena del giudizio in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 240, 2.[4]

Cristo, la cui testa è obliterata, tocca col bastone la mummia, che è in piedi senza l'edificio sepolcrale; perciò l'immagine ha molta somiglianza con quella riprodotta a tav. 93. L'Avanzini disegnò nella mummia la forma del corpo di Lazzaro, per cui essa ha un aspetto affatto strano; nell'originale invece non si distingue per nulla dalle mummie delle altre scene. La pittura è eseguita su fondo rosso.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1879, tavv. I-II.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 383; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 122; Garrucci, *Storia*, II, tavola 53, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 565; Aringhi, *R. S.*, II, p. 329; Bottari, *R. S.*, III, tav. 186; Garrucci, *Storia*, II, tavola 82, 2.

45. Campo destro della volta dell'arcosolio dell'ossesso nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[1]

Anche questa immagine si allontana dalla forma usuale della rappresentazione. L'Avanzini nella sua copia disegnò la mummia di Lazzaro nella porta di un sepolcro, scavato nella roccia e ornato da piante di canna. Il cattivo stato dell'affresco annerito dall'umidità non permette di determinare se il copista abbia errato. E poichè il gruppo sembra sia dello stesso artista, cui dobbiamo il precedente dell'arcosolio vicino, possiamo congetturare che anche qui la mummia fosse raffigurata da sola.

46. Sepolcro rosso della regione di San Gaio in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 222, 2. Inedito.

La scena è dipinta su fondo rosso e molto sbiadita. La disposizione è quella del n. 7. A destra di Cristo sta una sorella di Lazzaro vestita di tunica e della palla tirata sulla testa; di questa figura rimane soltanto la parte superiore.

47. Volta dell'arcosolio col sacrifizio di Isacco nella stessa regione. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234, 1.

In tre luoghi lo stucco si è staccato dalla parete. Quanto rimane conserva grande freschezza di colori. I contorni rigidi e grossi rimandano la pittura all'epoca da me indicata. Il de Rossi[2] riconosce gli indizi tardi, ma ciò non ostante farebbe risalire l'immagine « alla prima metà incirca del IV secolo ». Questo assegnamento di data dipende dalla erronea opinione che la catacomba di Santa Sotere vada collocata in questa parte di San Callisto. Inoltre la mancanza del nimbo, unica prova positiva addotta dal maestro a sostegno della data da lui fissata per l'affresco, non è solida, poichè noi sappiamo come, nelle scene di miracoli, Cristo, anche negli ultimi tempi, fu quasi sempre dipinto *senza* nimbo. Qui, come nelle due seguenti pitture, l'estremità del pallio di Cristo è gittata sul dorso, nella stessa guisa che al n. 40.

48. Parete di prospetto dell'arcosolio 15 nella regione annonaria in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 239.[3]

Se si prescinde dal lieve sfregio nella bocca di Cristo, che feci togliere per ragioni estetiche dalla mia copia, l'immagine da me ripulita è fra le meglio conservate. Nella esecuzione presenta le stesse durezze della precedente. Il Salvatore ha la verga alzata, senza però che tocchi Lazzaro; le due estremità del pallio hanno la lettera Z. Il massiccio edificio sepolcrale mostra, come quello al n. 31, una porta con due battenti.

49. Parete di prospetto dell'arcosolio rosso nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 248. Inedita.

L'immagine è dipinta su fondo rosso e si è mantenuta nell'originale freschezza di colori; rivela in modo del tutto evidente la stessa famiglia di artisti del n. 48. Il miracolo della sorgente fa da riscontro.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 567; Aringhi, *R. S.*, II, p. 331; Bottari, *R. S.*, III, tav. 187; Garrucci, *Storia*, II, tavola 83, 2.

[2] *R. S.*, III, tav. VIII, 1, p. 78.

[3] *Madonnenbilder aus den Katakomben in Röm. Quartalschr.*, 1889, tav. VI.

50. Parete destra d'ingresso nella cripta colla scena d'introduzione in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 250, 1. Inedita.

Qui si ha l'esempio unico in tutta la pittura cimiteriale, di Cristo che apparisce col nimbo in una scena di miracoli. L'affresco è pieno di macchie e molto svanito qua e là; nella parte inferiore lo stucco è caduto. Il pittore faticò visibilmente per adattare allo spazio ristretto il gruppo ideato in proporzioni relativamente grandi.

51. Volta di un cubicolo nell'ipogeo in vicinanza dei sepolcri degli Scipioni. IV secolo. Perduta.[1]

Come il n. 6.

52. Volta di un cubicolo dell'ipogeo distrutto sulla via Latina. IV secolo.[2]

Come il n. 6.

53. Arcosolio del « sacellum primum » nella catacomba distrutta dei Giordani. IV secolo.[3]

Come il n. 7. La scala del sepolcro che manca nella copia del Ciacconio fu aggiunta, e forse a ragione, dal disegnatore del Bosio.

§ 93. Le stagioni dell'anno.

È molto antica l'applicazione simbolica delle *stagioni dell'anno* al dogma della risurrezione della carne. Il primo impulso fu dato dal Salvatore stesso, allorchè alludendo alla propria morte disse:[4] « se il grano del frumento cade in terra e non muore, rimane solo, ma se muore apporta molto frutto ».

Similmente San Paolo fa appello alla corruzione e nuova nascita della semente per dissipare l'obbiezione contro la risurrezione del corpo e rispondere insieme alla domanda « in qual corpo risorgeranno i morti? »:[5] « Stolto! Ciò che tu semini non viene vivificato se prima non muore. E ciò che tu semini, non semini il corpo che sarà, ma il nudo grano, per esempio di frumento o di altro (frutto). Dio gli dà un corpo come vuole e ad ognuno dei semi il suo proprio corpo ». Da allora gli scrittori ecclesiastici amarono paragonare la deposizione del corpo alla semina per mostrare la possibilità della risurrezione: il corpo, come il seme, viene messo sotto terra, campo di Dio, ove a somiglianza del grano, si corrompe: e come dal seme cresce una nuova pianta, così anche il corpo sorgerà dalla corruzione a nuova vita.

« Considerate, o diletti, — dice San Clemente Romano[6] — come il Signore ci mostri del continuo la futura risurrezione, le cui primizie ci mostrò nel Signore Gesù

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. II, 7.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 93; Garrucci, *Storia*, II, tavola 40, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. I, 1 (Bosio, *R. S.*, pag. 515; Aringhi, *R. S.*, II, p. 269; Bottari, *R. S.*, III, tav. 164; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 1).

[4] Giov., 12, 24 s.

[5] *I Cor.*, 15, 36-38.

[6] *Ep. ad Corinth.*, 24, ed. Funk, 92.

Cristo, allorchè lo suscitò dai morti... Guardiamo il frumento; come avviene la semina? Esce il seminatore e getta il seme nel campo ed i semi che erano nudi ed aridi si decompongono; poi l'eccelsa maestà della divina provvidenza li risuscita alla vita e da uno se ne hanno parecchi e producono frutto ». Similmente scrive San Giustino M. e di Sant'Ireneo abbiamo più sopra[1] riportato un passo importante.

Minucio Felice, Tertulliano, Cirillo di Gerusalemme, ecc. generalizzano il pensiero ed accennano al cambiamento che avviene in tutta la natura col volgere delle stagioni: « tutti questi rivolgimenti nella natura — conchiude Tertulliano — sono una testimonianza continua a favore della risurrezione dei morti »: « Totus igitur hic ordo revolubilis rerum testatio est resurrectionis mortuorum ».[2] Questa universale applicazione delle stagioni come simbolo della risurrezione importa che noi diamo lo stesso significato alle immagini delle medesime.

In realtà è vero che in esse più che altrove si svolse l'elemento decorativo, ma la ragione sta in questo che gli artisti cristiani non crearono la forma sotto la quale le stagioni furono espresse, ma la trovarono bell'e fatta nell'arte classica, da cui la presero in tutti i suoi particolari. Si comprende di leggieri che così non fu tolta la indole simbolica del soggetto, nè fu alterata coll'usar separati alcuni elementi delle rappresentazioni, in ispecie della primavera, dell'autunno e dell'inverno, poichè anche il mostro marino di Giona e le pecore del Buon Pastore furono dipinte talora separate dalla figura principale senza che ne soffrisse menomamente il significato simbolico delle immagini di Giona e del Buon Pastore.

Stimiamo inutile descrivere qui di nuovo le singole pitture delle stagioni; essendo state tolte dall'arte pagana, se ne trattò a p. 32 ss. fra le rappresentazioni *prese in prestito.*

§ 94. La risurrezione della figlia di Giairo.

Come già fu notato, della *risurrezione della figlia dell'archisinagogo Giairo*[3] esiste nelle catacombe una sola rappresentazione, e questa inoltre per due terzi distrutta insieme allo stucco.[4] Essa occupa un campo della parete sinistra del « cubiculum clarum » in Santa Priscilla. Di Cristo si vede la parte inferiore dalle ginocchia in giù e vicino a lui scorgesi il letto col lembo estremo della tunica della fanciulla, sulla quale Cristo ha operato il miracolo. Due bassorilievi di sarcofagi,[5] uno di Roma, l'altro della Gallia, i quali in maniera concorde rappresentano la scene della risurrezione ed evidentemente procedono da un modello comune, sono adatti per darci una idea precisa della forma originale dell'affresco. L'inventore del prototipo concepì il

[1] Vedi p. 274.
[2] *De resurr. carnis,* 12.
[3] Matt., 9, 25; Marc., 5, 41 s; Luc., 8, 54 s.
[4] Tav. 123, 2.
[5] Garrucci, *Storia,* V, tavv. 316, 3; 376, 4; Le Blant, *Sarcophages d'Arles,* tav. 17.

miracolo come già avvenuto: la defunta è già ritornata in vita e si è sollevata a metà sul letto: il Salvatore le sta vicino e la tiene con la mano. I resti del nostro affresco mostrano che la scena era riprodotta in modo del tutto simile. Pertanto ora io non supplirei le parti mancanti in modo diverso da quello che feci dodici anni fa nel mio *Cyklus* (tav. VII, 3). Quanto rimane della figura della risorta ci fa conchiudere che essa era vestita di tunica grigia. Cristo indossava le vesti sue proprie, fra cui merita osservazione il lembo del pallio gettato sul dorso: a quanto possiamo dire ora, questo affresco presenta nell'arte cimiteriale uno dei più antichi esempi di tal maniera di portare il mantello, essendo dell'inizio del IV secolo.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO.

Le scene relative al peccato ed alla morte.

§ 95. Il peccato dei protoparenti nel paradiso terrestre.

Le idee pagane sulla morte e la sua causa, comuni fra il volgo nell'epoca imperiale, erano diametralmente opposte a quelle della dottrina cristiana; le troviamo laconicamente espresse nelle seguenti parole di un'antica iscrizione sepolcrale: MORS ETENIM NATURA NON POENA EST · CVI CONTIGIT NASCI INSTAT · ET MORI.[1] Qui la morte non è considerata come pena, bensì come conseguenza necessaria della natura umana: il caso vuole che l'uomo nasca, e, nato che sia, debba anche morire! L'Apostolo delle genti, a coloro che così credono, ricorda che Dio inflisse ad Adamo ed in lui a tutto il genere umano la morte come castigo del peccato: « Come per mezzo di un uomo il peccato entrò nel mondo e *pel peccato la morte,* così la morte passò in tutti gli uomini, perchè tutti peccarono in lui: chè fino alla legge il peccato era nel mondo, non era però imputato, non esistendo la legge; ma la morte regnò da Adamo fino a Mosè, anche in quelli che non peccarono a somiglianza della prevaricazione di Adamo, che è *figura del futuro* ».[2] Più sotto, l'Apostolo appella la morte « stipendio del peccato ». Ben presto i cristiani espressero questo dogma anche sui sepolcri. Il più antico monumento che ce ne offre testimonianza è la nota iscrizione di Agape che risale al II secolo. I genitori si consolano della perdita della figlia, premettendo la condanna di morte scagliata da Dio contro Adamo dopo commesso il peccato, ed aggiungendo:

DE TERRA · SVMPTVS · TERRAE · TRADERIS · HV*mandus.*
SIC NOBIS SITA · FILIA · E*s*T AGAPE CHRIST*oque volente.*

« Preso dalla terra tu devi essere riconsegnato alla terra. Così anche Agape, figlia nostra, qui giace, perchè lo volle Cristo ».[3] Questa rassegnazione alla volontà

[1] C. I. L., VI, 11252; cfr. Commodian., *Instr.,* I, 24.

[2] *Rom.,* 5, 12 ss.; 6, 23.

[3] Wilpert, *Fractio,* p. 60.

di Dio emana dalle preci liturgiche pei defunti; qui pure si appella espressamente alla condanna di morte inflitta ai protoparenti pel peccato. Nel *Sacramentarium Gelasianum* il celebrante prega così: « Memori dell'antica sentenza di morte inflitta pel peccato del primo uomo, supplichiamo per l'anima del nostro caro defunto la misericordia di Dio onnipotente, affinchè Egli lo accolga nella quiete eterna e lo ammetta alla risurrezione coi Santi ». In modo del tutto simile suona anche l'orazione corrispondente nel *Sacramentarium Gallicanum vetus,* e nel lontano oriente siriaco ne ritorna il pensiero fondamentale perfino nell'anafora del patriarca monofisita Michele il grande († 1199): « plasmatore della nostra natura, Dio nostro... che vuoi la vita e salute di tutti, secondo la tua misericordia largisci perdono dei falli e remissione dei peccati a tutti i figli della tua santa Chiesa, i quali gustarono l'amaro calice della morte in seguito alla sentenza di morte, lanciata contro di noi dalla tua giustizia », ecc.[1]

Con lo stesso concetto allusivo alla causa della morte ed esprimente l'abbandono cristiano alla volontà di Dio, noi dobbiamo interpretare anche gli affreschi che rappresentano il *peccato dei protoparenti nel paradiso terrestre.* L'uno e l'altro dei committenti o dei riguardanti può anche avere ravvisato nel paradiso perduto, quello che si riacquista morendo, come fa Prudenzio, nel quale rivelansi tanti contatti con l'arte figurativa delle catacombe, nell' « Hymnus circa exequias defunti ».[2] Ci pervennero *sedici* rappresentazioni del peccato originale. Per ciò che riguarda la forma della composizione, la scena, conforme al sacro testo, si compone dei due prevaricatori, i protoparenti, dell'oggetto della colpa, l'albero, e del tentatore, che a seconda del racconto biblico aveva assunto la forma di serpente. La distribuzione di questi elementi avvenne in modo felice e simmetrico: l'albero col serpente trovasi in mezzo e ai suoi lati i progenitori. In tutte le scene la colpa è considerata come già commessa, perchè Adamo ed Eva coprono la loro nudità con le foglie. Quantunque i tre più antichi affreschi conservati siano solo del III secolo, e gli altri del IV, pure dobbiamo presupporre l'esistenza di rappresentazioni anteriori e riportare fino al II secolo la formazione del quadro, perchè la scena che apre la serie di quelle superstiti si allontana talmente dal tipo medio da potersene dedurre che quest'ultima scena esistesse già da lungo tempo. E di fatti Napoli possiede una rappresentazione del peccato originale del II secolo e questa assomiglia perfettamente al tipo romano comune.

1. Campo destro della volta di una nicchia per sarcofago presso l'ipogeo degli Acili, in Santa Priscilla. Due strati di stucco Metà del III secolo. Tav. 70, 2.[3]

All'estremità sinistra vedesi Eva, che con le mani sostiene il perizoma di foglie. Alla sua destra il serpente sollevato in alto sul terreno rivolge la testa verso l'albero. Dall'altra parte dell'albero, non c'è, come sarebbe da aspettarsi, Adamo, ma Giona che riposa sotto la zucca. Adamo era all'estremità del campo, là ove ora lo stucco è

[1] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, p. 749; Migne, 72, 568; Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 443; cfr. anche p. 266 e 516.

[2] *Cathemerinon,* X, v. 161-164 (Migne, 59, 887 s.): « Patet ecce fidelibus ampli Via lucida iam paradisi, Licet et nemus illud adire Homini quod ademerat anguis ».

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1888, tav. III, p. 11 ss.

caduto; ancora due altre volte ci imbatteremo in uguale separazione degli elementi di tale scena.

2. Parete di ingresso del cubicolo XIV ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 101.[1]

Prescindendo dal guasto al piede sinistro di Eva, il quadro è perfettamente conservato. L'albero occupa il posto di mezzo fra i progenitori. Adamo è a sinistra, Eva a destra; con le mani tengono ferme le foglie, che coprono la loro nudità. Le braccia troppo incrociate, anzi in Adamo malissimo disegnate, contrastano con la forma del corpo, che nel resto è disegnata abbastanza bene. L'artista ha saputo esprimere nell'atteggiamento dei protoparenti l'impressione del momento: Adamo tiene gli occhi bassi ed osserva, quasi rimproverandolo, il serpente, che si va raggomitolando sul terreno; Eva dolente guarda innanzi a sè; in tutta la sua persona risalta la miseria, nella quale li precipitò il peccato. I capelli ondulati, spartiti in mezzo, e che con alcuni riccioli coprono le spalle, rivelano l'acconciatura di moda dal III secolo in poi.

3. Parete d'ingresso del cubicolo di San Pietro nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 93. Inedita.

Il gruppo è dipinto dallo stesso artista e nella stessa forma del n. 2; però la sua conservazione è assai peggiore, essendosi sfaldato in molti punti lo strato superiore di stucco.

4. Sepolcro di Metilenia Rufina nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III o prima metà del IV secolo. Inedito.

L'affresco è macchiato e molto sbiadito: può riconoscersi con sufficiente chiarezza soltanto l'albero col serpente che gli sta avviticchiato attorno. Qui abbiamo il primo esempio della forma di rappresentazione divenuta poi tipica. Dato il cattivo stato in cui è ridotta al presente, non deve recarci stupore se il de Rossi sospettò vi fossero rappresentati i tre fanciulli nella fornace.[2]

5. Volta del cubicolo II nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 171.[3]

Adamo, che sta a sinistra dell'albero, tiene con tutte e due le mani il perizoma di foglie, mentre Eva si serve a tale scopo della sola sinistra, tenendo la destra stesa verso Adamo, forse in atto di parlare. Perciò in questo punto le copie pubblicate non sono esatte, giacchè in esse Eva allunga la mano al frutto dell'albero, che pare un fico.

6. Campo sinistro della volta dell'arcosolio nel cubicolo III della stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 1.[4]

I protoparenti tengono le mani alle foglie: Eva sta a sinistra, Adamo a destra. Il serpente avvolto attorno all'albero rivolge la testa, secondo ogni apparenza, ad Adamo;

[1] Bosio, *R. S.*, p. 389; Aringhi, *R. S.*, II, p. 117; Bottari, *R. S.*, II, tav. 126; Garrucci, *Storia*, II, tavola 55, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1873, p. 19.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 455; Aringhi, *R. S.*, II, p. 193; Bottari, *R. S.*, III, tav. 145; Garrucci, *Storia*, II, tav. 63.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 461; Aringhi, *R. S.*, II, p. 199; Bottari, *R. S.*, II, tav. 148; Garrucci, *Storia*, II, tavola 64, 2.

il Perret, tratto in inganno da alcune macchie, credette di doverla cambiare in una testa muliebre.[1]

7. Sepolcro col Buon Pastore presso la cripta dei sei Santi in Domitilla. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo.[2]

Come il n. 2, con la differenza che Adamo ed Eva guardano fuori del quadro e il serpente è avviticchiato all'albero. Indicai nel mio lavoro *Alte Kopien* (p. 50), al quale rimando, i vari errori delle copie che ne furono pubblicate.

8. Arcosolio del cubicolo interrato di nuovo nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Prima metà del IV secolo. Inedito.

La scena, della cui esistenza ci dà notizia il de Rossi,[3] occupa il centro della volta.[4]

9. Campo sinistro della volta dell'arcosolio vicino al cubicolo X nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 166, 1.[5]

Adamo ed Eva guardano a sinistra. Quest'ultima è deteriorata nelle braccia; a giudicarne dalla copia dell'Avanzini essa teneva con ambedue le mani il perizoma di foglie. I suoi capelli sono pettinati come al solito, non già sciolti come nelle copie pubblicate. Fra le figure scorgonsi fiori accennati frettolosamente.

10. Arcosolio destro del cubicolo II nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 197, 2.[6]

Il gruppo è molto macchiato e perciò confuso nei particolari. Ciò non ostante può vedersi che la testa di drago del serpente, quale esiste nelle copie pubblicate, è una aggiunta dell'Avanzini e che il tentatore si piega verso Eva, non già verso Adamo. Le figure dei protoparenti sono eseguite completamente con ocra rossa.

11. Fronte dell'arcosolio di Noè vicino al cubicolo IV nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 227. Inedita.

Raggruppamento ed esecuzione come nell'immagine precedente.

12. Campo sinistro della volta del primo arcosolio dei Magi colla stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 166, 2.[7]

In questo quadro il gruppo è diviso nei suoi elementi dalla figura del paralitico, come nel n. 1 lo è da Giona. Adamo è a sinistra, Eva a destra, l'una e l'altro nella posa del n. 6. Alla sinistra di Eva è dipinto l'albero col serpente, che manca nella copia del Garrucci.

13. Campo sinistro della volta del secondo arcosolio dei Magi con la stella alla medesima catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedito.

La pittura è identica al n. 12 e della medesima mano, però mal conservata.

[1] *Catacombes*, II, tav. XLI. La interpretazione suona così (VI, p. 61): « Satan dresse sa tête hideuse au-dessus de l'arbre qu'il embrasse de ses replis tortueux; il triomphe et semble insulter à ses premières victimes ».

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, tavv. XXIV, 1; XIX e XXXIII.

[3] *Bullett.*, 1882, p. 114.

[4] Per la cronologia cfr. p. 251 s.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 233; Aringhi, *R. S.*, I, p. 541; Bottari, *R. S.*, II, tav. 60; Garrucci, *Storia*, II, tavola 23, 1.

[7] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

14. Campo destro della volta dell'arcosolio nel cubicolo XIII ai Santi Pietro e Marcellino. Stucco di due strati. Seconda metà del IV secolo. Tav. 186, 2.[1]

Adamo tiene con la sinistra il perizoma di foglie e stende la mano destra verso Eva, evidentemente in atto di rimprovero; il serpente volge il capo ad Eva, che ha i capelli sciolti e tiene con le due mani il perizoma. L'affresco è molto ben conservato.

15. Lunetta dell'arcosolio sinistro di un cubicolo della regione liberiana in San Callisto. Seconda metà del IV secolo. Tav. 211, 3. Inedita.

A pag. 253 s. del III vol. della *Roma Sotterranea*, il de Rossi fa breve menzione di una scena del peccato originale da lui scoperta e dipinta in uno degli ultimi cubicoli della regione liberiana. L'immagine era molto guasta anche quando fu rinvenuta; ora se ne conserva solo quel poco che si vede nella mia tavola. Fra le figure erano dipinti dei fiori come nel n. 9.

16. Campo destro della volta dell'arcosolio 15 nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Fine del IV secolo. Tav. 240, 1.

Adamo è a sinistra, Eva a destra dell'albero: ambidue tengono ferma colla sinistra la copertura di foglie ed hanno la destra sollevata l'una contro l'altro, quasi volesse ciascuno scagionarsi della colpa. L'albero è carico di frutti espressi tanto superficialmente, che non può distinguersi se debbano rappresentare mele o fichi. Mediante una ripulitura con acido diluito potei restituire al quadro quasi del tutto la freschezza originale dei colori.[2]

§ 96. La negazione di San Pietro.

Un'altra caduta, che tiene un posto importante nella scultura dei sarcofagi, è la negazione di Cristo commessa da San Pietro e narrata da tutti e quattro gli evangelisti. Il Salvatore aveva predetto al principe degli Apostoli: «in verità, ti dico, oggi stesso, in questa notte, prima che il gallo abbia cantato la seconda volta, mi negherai tre volte».[3] Questo momento fu scelto quale soggetto della rappresentazione pel campo sinistro della volta da quell'artista, che dipinse l'arcosolio di una vergine consacrata a Dio nella catacomba di Santa Ciriaca.[4] Nell'abbozzo del suo quadro egli si attenne al tenore del sacro testo: Cristo rivolto all'Apostolo, tiene aperte tre dita della mano destra, col qual gesto accompagna la predizione della triplice negazione; Pietro, che nella metà inferiore è perito insieme allo stucco, tiene la destra sollevata e stesa come per difendersi, quasi volesse dire: «se anche dovessi morir teco, io non ti

[1] Bosio, *R. S.*, p. 381; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 123; Garrucci, *Storia*, II, tavola 53, 2.

[2] In questo lavaggio si constatò che la testa del serpente è più bassa di quello che io la disegnai nella copia pubblicata nella *Röm. Quartalschr.*, (1889, tav. VII).

[3] Marc., 14, 30; cfr. Matt., 26, 34; Luc., 22, 34; Giov., 13, 38.

[4] Tav. 242, 1.

rinnegherò ».[1] Fra loro due vedesi sopra una colonna il gallo: il pittore l'aggiunse per prolessi, affine di accennare l'esito della profezia, alla quale succedette la negazione.

Ora si chiederà perchè mai si scegliesse e si riproducesse in figura su questo arcosolio l'atto più umiliante della vita del principe degli Apostoli. Naturalmente il motivo non può riporsi nell'ipotesi di uguale negazione da parte della defunta, giacchè il sepolcro risale ad un'epoca in cui la Chiesa era in pieno possesso della pace[2] e serviva di tomba per una vergine consacrata a Dio. Parimenti non soddisfano le interpretazioni del Garrucci e del de Rossi: pel primo l'affresco avviserebbe le vergini consecrate a non confidare troppo in se stesse, chè altrimenti succederebbe loro quanto accadde a San Pietro.[3] In questa spiegazione non si capisce come mai simili avvertimenti potessero mettersi sopra un sepolcro, ove giungevano troppo in ritardo per la vergine defunta e difficilmente erano accessibili alle viventi. Il de Rossi parte dal racconto di San Marco, che alla predizione della negazione fa tosto seguire quella della futura fermezza dell'Apostolo nella fede, e crede che la pittura contenga la medesima concatenazione di pensieri: « Je crois donc que cette peinture aussi fait allusion à la foi, et précisément à la foi de Pierre ».[4] Quindi il pittore qui avrebbe voluto dipingere l'opposto di ciò che realmente rappresentò, cioè il *coraggio nella professione della fede* mediante *la negazione dell'Apostolo,* giacchè questo solo ci mostra l'affresco, cioè San Pietro nella sua debolezza, e non come coraggioso confessore di Cristo, quale fu dopo la morte del Signore.

Volendo interpretare l'affresco, non dobbiamo portarvi elementi estranei, nè allontanarlo dalla correlazione con la defunta e questo si ottiene se si considera come *allusione alla fragilità della natura umana* e si prende in senso *deprecativo.* Nelle preci delle liturgie per i defunti, Dio viene invocato frequentemente, acciocchè in vista della debolezza della carne, « caro peccatrix », cancelli i peccati dei defunti;[5] « nessuno può vivere senza peccare, eccetto Dio » suona la discolpa in un'antichissima preghiera funebre greca,[6] conservataci in forma alquanto più diffusa anche nei monumenti dall'iscrizione sepolcrale del monaco egiziano Anbâ Schenûdi del 344 di C.[7] La preghiera pei defunti nell'orazione generale d'intercessione della liturgia eucaristica, nella liturgia di Teodoro Mopsuesteno usata dai Nestoriani, ed originaria dell'Asia Minore, è parimenti terminata con la supplicazione: « Concedi loro il perdono di tutti i peccati e falli che essi commisero al tuo cospetto in questo mondo, in un corpo mortale e con un'anima soggetta a mutarsi, poichè non v'ha alcuno che non pecchi ».[8]

[1] Marc., 14, 31.

[2] Quanto si è detto di questa pittura, vale anche per le scene in bassorilievo dei sarcofagi che sono della stessa epoca.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 59, 2, p. 64.

[4] *Bullett.*, 1863, p. 80 (edizione francese).

[5] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 553: « Sed sive verbo sive opera peccaverint, utpote homines carne induti, remittito, aboletoque errores ipsorum ». Cfr. anche p. 516.

[6] Ἁγιασματάριον τὸ μέγα, ed. Venet., 1899, p. 184.

[7] Kaufmann, *Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums,* p. 68 s.: « O Dio buono, che ami gli uomini, deh! tu togli da lui ogni errore commesso con la parola, coll'opera e col pensiero, poichè non c'è alcun vivente sulla terra, che non pecchi ».

[8] Renaudot, loc. cit., II, p. 615.

La liturgia palestinense di San Giacomo amplifica tale preghiera, motivandola con la osservazione che « Nostro Signore Gesù Cristo fu l'unico che comparve senza peccato in questo mondo ».[1] Con tale amplificazione poi, ma cambiata solamente in modo insignificante quanto al tenore verbale, si ritrova nella liturgia siriaca di San Giacomo[2] ed in numerose anafore siro-monofisite più recenti[3] anzi anche in una liturgia copta antica.[4] In Occidente il prefazio di una messa funebre gallicana allude al motivo indicato con la domanda: « chi apparirà giusto avanti allo sguardo della tua giustizia? ».[5] Una volta si ricorda a Dio il peccato degli angeli che, quantunque spiriti, pure caddero: « Se tu non hai trovato fedeltà in angeli, cioè in nature spirituali, quanto meno in noi, che siamo esiliati in un vaso pieno di passioni e soggetti ad affetti materiali? ».[6] Che cosa v'era di più naturale, che addurre, a diminuzione di colpa, anche quei peccatori noti, che avendo fatto penitenza, ottennero perdono da Dio? Altrettanto deve dirsi pel nostro affresco: affin di muovere Iddio a rimettere i peccati alla defunta, l'autore della pittura si appella alla caduta del grande Apostolo, come lo pseudo-Cipriano si appella al peccato di David.[7] Perciò la scena ha lo stesso significato della preghiera: « Perdona, o Signore, i peccati della defunta, come perdonasti all'Apostolo Pietro il peccato della negazione ».

Mentre, come già si disse, la scena della negazione dell'Apostolo trovasi rappresentata di frequente sui sarcofagi, nella pittura delle catacombe invece essa costituisce un *unicum*. L'affresco è della seconda metà del IV secolo.[8]

[1] Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 57.

[2] Brightman, loc. cit., p. 96; Renaudot, loc. cit., II, p. 37: « non entrare in giudizio co' tuoi servi, perchè nessun vivente è giustificato al tuo cospetto, nè alcuno fra gli uomini sulla terra è libero dalla colpa del peccato e mondo da macchia, eccetto nostro Signore Gesù Cristo tuo unigenito figlio, pel quale speriamo di ottenere da te misericordia e remissione dei peccati ».

[3] Renaudot, loc. cit., II, p. 292, 304, 316, 327, 363, 376, 395, 405, 444, 516 s., 534, 553.

[4] Hyvernat, *Fragmente* nella *Röm. Quartalschr.*, 1887, pag. 340: « E se essi (i defunti) errarono, o peccarono per debolezza, poichè sono uomini nella carne e nel mondo, tu abbi misericordia di loro, o Dio buono, amico degli uomini e perdona loro. Giacchè nessuno è puro dal peccato, neanche se la sua vita è durata un giorno solo ».

[5] Muratori, *Liturg. rom. vet.*, II, p. 951; Migne, 72, 567.

[6] Renaudot, loc. cit., II, p. 430 (in una anafora siro-monofisita, della quale per ora non può fissarsi l'epoca).

[7] Inter opera S. Cypriani *Oratio II*, ed. Hartel, III, 147.

[8] Cfr. sopra, p. 118.

CAPITOLO DECIMOTTAVO.

Le scene esprimenti l'invocazione dell'aiuto divino per l'anima del defunto.

Fin dal tempo degli Apostoli furono oggetto di sollecitudine speciale nella Chiesa i fedeli che pel nome di Cristo erano perseguitati, condannati al carcere, ad metalla, all'esilio. Nella liturgia furono inserite orazioni per loro,[1] allo stesso modo che la Chiesa primitiva « pregava senza intermissione Iddio » per San Pietro, languente nel carcere di Gerusalemme.[2] I perseguitati erano anche materialmente soccorsi, visitati in prigione, e, per quanto era possibile, col venir loro in aiuto se ne alleggeriva la dura sorte. I presidenti delle comunità avevano in ispecie l'obbligo di preparare all'ultima prova i condannati al martirio per la fede[3] e disporli in modo, che fossero pronti a perdere la vita fra i più terribili tormenti, piuttosto che rinnegare la fede.[4] Si rappresentavano loro come luminosi esempi gli eroi della fede dell'Antico Testamento. Tale era sopra tutto Daniele, che fu chiuso nella fossa dei leoni, perchè nona dorò Dario ed uccise il serpente venerato come Dio; tali i fanciulli condannati al supplizio del fuoco, perchè rifiutarono di adorare il re. Iddio premiò il loro coraggio e la loro fedeltà nell'osservanza della legge: i leoni non osarono toccare Daniele ed il fuoco perdè la sua virtù combustiva: Daniele e i tre fanciulli rimasero incolumi. Nulla veniva più a proposito che il ricordo di questi eroi, poichè per gli stessi motivi furono perseguitati anche i primi cristiani: essi furono cacciati in carcere, esposti alle belve, sottoposti alla morte di fuoco, perchè non vollero adorare gli dei dell'Impero romano e tributare

[1] Wilpert, *Fractio*, p. 46, n. 5 (*Constit. Apost.*, 8, 10 e 11; Migne, 1, 1086 ss.) e p. 55 (Clem. Rom., *Ep. I ad Corinth.*, 59, 4, ed. Funk, 136).

[2] *Atti*, 12.

[3] A questo scopo, per esempio, San Cipriano, richiestone da Fortunato, compose il trattato *De exhortatione martyrii.* Il Santo così scrive (ed. Hartel, I, 317): « Desiderasti, Fortunate carissime, ut quoniam pressurarum et persecutionum pondus incumbit... ad praeparandas et corroborandas fratrum mentes de divinis scripturis hortamenta conponerem, quibus milites Christi ad spiritale et caeleste certamen animarem ».

[4] Cfr. su ciò il Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, cap. IX, che porta il titolo « *La préparation au martyre* ».

culto divino all'imperatore.[1] « Non allora soltanto », così Origene, « Nabucodonosor eresse la statua d'oro, non allora soltanto egli minacciò di gettare nella fornace Anania, Azaria e Misaele se avessero ricusato di adorare la statua. Oggi pure Nabucodonosor parla lo stesso linguaggio a noi, che siamo i veri Ebrei... ».[2] E se Iddio permetteva che i martiri vi perdessero la vita, essi però ben sapevano che « i mali di questo tempo non sono comparabili alla gloria futura »;[3] sapevano che il « leone ruggente » e « l'infernale dragone » non potevano arrecare loro nocumento,[4] che il « cielo era loro aperto »[5] e che le loro anime sarebbero giunte immediatamente al Signore.[6]

Quanto si proponeva ai martiri per prepararli all'ultima lotta con Satana e co' suoi ministri poteva ripetersi nell'agonia di ogni fedele, perchè anche la morte naturale è una battaglia, nella quale il nemico raddoppia la sua astuzia e forza per strappare l'anima a Cristo e perderla per sempre nell'inferno. Per questo Origene desiderava morire martire: se Iddio gli avesse conceduto questa grazia, egli avrebbe lasciato in pace questo mondo, perchè allora sarebbe stato sicuro che la sua anima non solo non avrebbe offerto al demonio nessun motivo ad accuse, ma lo avrebbe ridotto a silenzio assoluto.[7] Ora gli accennati fatti dell'Antico Testamento erano adattati ad infondere nei moribondi la confidenza nell'aiuto di Dio: Colui che salvò in modo miracoloso da morte sicura Daniele e i tre fanciulli era così potente, da strappare anche le loro anime dalle fauci del leone infernale e liberarle dal fuoco dell'inferno.[8] La storia sacra offriva anche altri esempi, nei quali Iddio, col suo intervento diretto, portò aiuto ai suoi fedeli; esempi che, già in parte erano stati usati in questo senso in orazioni giudaiche.[9] Così Egli liberò Noè dal pericolo del diluvio, e sciolse dalla falsa accusa per mezzo di Daniele la casta Susanna. Tutti questi esempi erano esposti ai moribondi per rassicurare il loro animo negli ultimi momenti e ravvivare la loro speranza di raggiungere la felicità eterna. Ma venivano insieme ricordati a Dio stesso come ragione per muoverlo ad aiutare nella morte i credenti in Lui: *essi perciò si trasformarono in preci.*

Che di fatti si cercasse un rifugio nella preghiera, affine di difendere l'anima dalle insidie del demonio, lo apprendiamo da San Giustino martire, che scrive: « quando

[1] Cypr., *Ad Fortunatum*, 11, ed. Hartel, I, 336-342.

[2] *Exhort. ad martyrium*, 33, Migne, 11, 604 s.: Οὐ πάλαι μόνον ἵστη τὴν χρυσῆν εἰκόνα Ναβουχοδονόσορ· οὐδὲ τότε μόνον ἠπείλει τῷ Ἀνανίᾳ καὶ Ἀζαρίᾳ καὶ Μισαήλ, εἰ μὴ προσκυνήσαιεν, ἐμβαλεῖν αὐτοὺς εἰς τὴν καμινον τοῦ πυρος· ἀλλὰ καὶ νῦν ὁ Ναβουχοδονόσορ τὰ αὐτὰ λεγει ἡμῖν, τοῖς περατικοῖς καὶ ἀληθινοῖς Ἑβραίοις, ecc.

[3] *Rom.*, 8, 18. Cfr. la lettera sui martiri di Lione, ap. Euseb. *Hist. eccl.* V, 1, 6.

[4] *Exhort. ad martyrium*, loc. cit.: Τὸν Βὴλ τῷ λόγῳ τοῦ Θεοῦ καταστρέψωμεν, καὶ τὸν δράκοντα μετὰ τοῦ Δανιὴλ ἀποκτείνωμεν, ινα στόματι λεόντων πλησιάζοντες, μηδὲν ἀπ᾽αὐτῶν παθεῖν δυνηθῶμεν· μόνων τῶν αἰτίων ἡμῖν τοῦ παρόντος ἀγῶνος καταβρωθησομένων ὑπὸ τῶν ἡμᾶς μὴ δυναμενων καταπιεῖν λεόντων.

[5] Cypr., *Ep.*, 58, 3, ed. Hartel, I, p. 658.

[6] Tertull., *De resurrectione carnis*, 43. Cfr. anche Cypr., *Ad Fortunatum*, praef. 4, ed. Hartel, I, 319.

[7] Orig., *In librum Iudicum hom.*, 7, 2; Migne, 12, 980 s.: « Mihi si concederet Deus, ut proprio sanguine diluerer, ut baptismum secundum morte pro Christo suscepta perciperem, securus ex isto saeculo discederem: ut veniens ad animam meam de hac vita exeuntem, princeps huius mundi non inveniret quidquam, quin potius et sanguinis mei profusione sopiretur, nec auderet in aliquo criminari animam cruore suo dilutam... Beata illa anima quae occurrentes sibi aëreas daemonum turmas profusi in martyrio sanguinis cruore deturbat ».

[8] Cfr. sopra, p. 198 s.

[9] Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, p. 37 ss.

siamo vicini alla morte, preghiamo Iddio che per la sua virtù tenga lontani tutti gl'impudenti e maligni angeli, affinchè non s'impadroniscano dell'anima nostra». Fra queste preghiere pei morenti ricorda poi il salmo 21, del quale riporta i versetti 20-22: «ma tu, o Signore, non allontanare il tuo aiuto da me: attendi alla mia difesa. Libera, o Signore, dalla spada l'anima mia, e l'unica mia dalla zampa del cane. Salva me dalle fauci del leone, e la mia umiltà dalle corna degli unicorni». Non occorre indicare che col nome di leone, e di altre bestie si vuole intendere il demonio: parimenti si risveglia da sè il pensiero di *Daniele fra i leoni*. San Giustino inoltre dice che il cristiano morente «deve recitare le parole del Salvatore moribondo: «Padre, nelle tue mani raccomando lo spirito mio», affinchè l'anima sua non cada in potere del nemico». (*Dial. c. Tryph.*, 105). Queste e simili[1] preghiere naturalmente non finivano nell'istante della morte: Tertulliano attesta espressamente che *dopo la morte di un fedele, un presbyter* recitava preghiere in presenza del cadavere, *per la pace dell'anima di lui.*[2]

Pregavasi pertanto non solo pei moribondi, ma anche pei defunti: supplicavasi Dio, perchè ne proteggesse le anime dagli assalti degli spiriti malvagi come aveva protetto Daniele nella fossa dei leoni, i tre fanciulli nella fornace, Noè nell'arca e Susanna contro i due vecchi. *Nello stesso significato* e per suggerire ai visitatori delle necropoli sotterranee le preghiere da farsi pei defunti, *furono rappresentate queste figure bibliche sui sepolcri* e precisamente Daniele e Noè fin nell'ipogeo dei Flavi, che risale al I secolo e tutte e quattro insieme, al principio del II secolo, nella cappella greca; in seguito ricorrono così frequenti, da non trovarsi alcun ciclo maggiore, in cui l'una o l'altra non apparisca.

Per riassumere il precedente svolgimento di pensièri, possiamo servirci delle seguenti parole dello Springer: «La dottrina ecclesiastica presentò ai fedeli senza dubbio in formule di preghiera quegli esempi (dell'Antico Testamento) di liberazioni e salvamenti; le immagini delle catacombe li resero palpabili».[3]

Quando la preghiera figurata pei defunti ebbe preso nelle catacombe questo indirizzo, fu facile arricchirla di nuove figure. Difatti, fin nella prima metà del II secolo, si aggiunse Giona, nel III David con la fionda, Giobbe, e Tobia col pesce, nel IV la pioggia della manna e la minaccia fatta dai Giudei a Mosè e ad Aronne. Si pose nella preghiera anche il miracolo della sorgente di Mosè che nei tempi più antichi servì di simbolo battesimale, poi Isacco salvato dalle mani del padre, che originariamente figurava la passione: ambedue le scene furono usate nel medesimo senso.

Ora passiamo ad esaminare in particolare le singole rappresentazioni, ed in questo seguiremo l'ordine col quale furono introdotte nella pittura sepolcrale.

[1] Secondo il *Sacramentarium Gregorianum* (Muratori, *Liturg. rom. vet.*, II, p. 213 ss.) in agonia «*quando anima egreditur de corpore*», oltre determinate orazioni, recitavansi i salmi 111, 73, 115 e 142.

[2] Tertull., *De anima*, 51: «Scio feminam quamdam vernaculam ecclesiae forma et aetate integra functam, post unicum et breve matrimonium cum in pace dormisset et morante adhuc sepultura interim oratione presbyteri componeretur, ad primum halitum orationis manus a lateribus dimotas in habitum supplicem conformasse rursumque condita pace situi suo reddidisse.

[3] Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, II, p. 6 s. (5ª ed., p. 7).

§ 97. Daniele nella fossa dei leoni.

Daniele, secondo quel che si disse, è simbolo del defunto, l'anima del quale Dio deve liberare dalla morte eterna: perciò nelle pitture sepolcrali egli è sempre rappresentato *imberbe*. Su trentanove affreschi che lo hanno per soggetto, tre soli sono distrutti ed uno è perduto; uno appartiene al I secolo, due al II, nove al III e gli altri al IV. Quantunque Daniele in tutti questi affreschi compaia solo fra i leoni, pure, come già si osservò, deve tenersi per certo che i pittori vollero rappresentare la *seconda* condanna, narrata nell'ultimo capitolo del libro di Daniele, ove il profeta riceve il cibo da Abacuc. Le tre pitture anteriori al secolo III ce lo presentano vestito, quelle posteriori nudo; solo in due immagini del IV secolo egli porta una fascia lombare. Si notò già sopra che queste ultime composizioni possono contenere un'eco del martirio dei condannati ad leones. [1]

1. Parete sinistra della galleria dei Flavi. Due strati di stucco. Seconda metà del I secolo. Tav. 5, 1. [2]

Un confronto fra la mia copia e quella che il de Rossi fece fare poco dopo la scoperta dell'ipogeo, mostra che il guasto dell'immagine da allora in poi è diventato sempre maggiore. Per quanto può desumersi da quel che rimane, essa era dipinta più accuratamente degli altri affreschi della galleria. Daniele, in esomide succinta, sta in atteggiamento di orante su di una piccola prominenza; al disotto i due leoni si rizzano contro di lui.

2. Parete di fronte sopra la nicchia destra nel vano dell'altare della cappella greca. Due strati di stucco. Principio del II secolo. [3]

Questa immagine è ancor più guasta. Di Daniele si vede soltanto il braccio destro, il lato destro e parte della testa; del leone a man dritta la coda e la schiena; di quello a sinistra solo alcune tracce indecise di colore. I leoni sedevano sulle gambe posteriori ed erano rivolti a Daniele. Lo sfondo è costituito da un complesso di vari edifizi, coi quali l'artista volle rappresentare il palazzo del re, che fece gettare Daniele nella fossa. Il profeta aveva, come sempre, le braccia distese in atto di preghiera. La fossa ove si tenevano i leoni era accennata da un graticcio ora quasi completamente distrutto.

3. Centro della pittura della volta nella cripta di Lucina. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav. 25. [4]

Come le due precedenti, così anche questa scena ci pervenne in cattive condizioni. I colori sono periti in vari luoghi insieme con lo stucco: nessuna meraviglia quindi

[1] Cfr. p. 39.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1865, p. 42; Garrucci, *Storia*, II, tav. 19, 2.

[3] Wilpert, *Fractio*, tav. IX.

[4] De Rossi, *R. S.*, I, tav. X; Garrucci, *Storia*, II, tav. 2, 5.

che il de Rossi l'abbia data per una immagine del Buon Pastore;[1] come tale essa figura pure presso il Garrucci ed in tutti i manuali di archeologia, quantunque fin dal 1869 il de Rossi correggesse il suo errore.[2] Daniele porta l'esomide ornata del clavo stretto. I leoni non hanno la loro caratteristica giubba ed in generale sono dipinti tanto alla sfuggita, che gli archeologi poterono prenderli per pecore. Però si sarebbe dovuto tener presente che le pecore non sogliono sedere sulle gambe posteriori come fanno qui i leoni. Nello sfondo, da alcuni rami sono accennati degli alberi, che mancano nelle copie pubblicate.

4. Volta del cubicolo III in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 55.[3]

L'originale, staccato dalla parete nel secolo scorso, al tempo del Bosio doveva essere molto ben conservato. E in questo io vedo una ragione per giudicare copia fedele, nei tratti principali, il disegno fatto dall'Avanzini. Soltanto l'ombra proiettata dal piede destro di Daniele fu trasformata dal copista in un oggetto simile a conchiglia. Il profeta ha l'atteggiamento solito degli oranti: i leoni seggono voltandosi il dorso e con la testa girata verso Daniele per guardarlo; le loro lunghe code stanno ritte simmetricamente in linea ondulata.

L'affresco apre la serie di quelli nei quali Daniele è rappresentato nudo. Questa particolarità degli artisti non è fondata nella Sacra Scrittura, ove non si legge che egli fosse esposto ai leoni spogliato. Nè può spiegarsi coi martirî dei condannati ad leones, perchè la legge voleva che chiunque compariva pubblicamente nel circo o nell'anfiteatro, qualunque fosse la sua parte, dovesse portare almeno una fascia lombare.[4] Non resta quindi che ravvisare in essa un particolare passato nell'arte cristiana da quella classica, la quale amava rappresentare ignude le figure dei suoi eroi.

5. Volta del cubicolo III nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 73.[5]

Il gruppo, dal lato artistico, è uno dei migliori di tutta la serie; ma purtroppo i colori sono molto svaniti. La figura di Daniele è condotta in maniera particolarmente facile e giusta nei movimenti. I due leoni rivolti l'uno all'altro si sollevano a metà e spalancano le fauci.

6. Campo sinistro della volta di un arcosolio in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 89, 1.[6]

Da questo affresco risulta evidente che in realtà nella pittura cimiteriale Daniele passava per simbolo del defunto, poichè qui *sta nel sepolcro,* dal quale sporge a metà. Le copie pubblicate non riproducono esattamente questo particolare importante: anzi

[1] De Rossi, loc. cit., p. 322.

[2] *Bullett.*, 1869, p. 48, nota 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, I, p. 347; Bottari, *R. S.*, tav. 63; Garrucci, *Storia*, II, tav. 25.

[4] Cfr. il Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs aux premiers siècles de notre ère*, p. 16 s., e *Les actes des martyrs*, p. 190 ss.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.*, II, p. 67; Bottari, *R. S.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tavola 43, 1.

[6] De Rossi, *R. S.*, II, tavv. 19, 1 e 20, 1; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 1.

quella del Garrucci fa l'impressione che le gambe di Daniele dal ginocchio in giù siano distrutte. Sull'orlo del sepolcro stanno accovacciati in atteggiamento minaccioso i due leoni, pronti a precipitarsi sul servo di Dio, qualora non li trattenesse una potenza superiore. Daniele non si dà pensiero delle bestie: egli, fidente nell'aiuto di Dio, espande le braccia alla preghiera. Parte dei colori è del tutto obliterata; il meglio conservato è il leone destro, che è dipinto molto superficialmente, ma con grande sicurezza e naturalezza.

7. Centro della volta dell'arcosolio nel cubicolo XIV ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 103, 4.[1]

Questo affresco, che in confronto degli altri nello stesso cubicolo riuscì assai male, al tempo del Bosio era intatto; ora è perito insieme con lo stucco in molti punti; del guasto sono colpevoli gli operai di coloro che rilevarono la pianta per la *Roma Sotterranea* del Bosio. L'Avanzini, nella sua copia, non solo cambiò le figure, ma anche la loro cornice. Nell'originale Daniele è riuscito male, in ispecie nelle braccia; i leoni seggono voltandosi la schiena e, come nel n. 4, si volgono per guardare Daniele.

8. Centro della volta del cubicolo XII nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 104.[2]

Molto tempo addietro, dopo il Bosio però, la figura di Daniele fu a bello studio deturpata con la zappa in tre luoghi; nel resto l'immagine è ben conservata. Se si prescinde dalle braccia stecchite, il profeta è disegnato abbastanza bene; i leoni invece sono poco riusciti. Contro la loro naturale ferocia, stanno seduti ai piedi di Daniele, e quasi accarezzandolo, lo toccano con una delle zampe anteriori. Prudenzio deve aver avuto in mente una pittura di tal genere quando scriveva: «le bestie selvagge lambiscono con la lingua l'eroe e tremano al cospetto del servo di Dio, che lasciano intatto. Esse gli stanno vicine ed hanno rigettato indietro la loro criniera: cede la furia, si acquieta la fame e con le fauci incruente girano intorno alla preda».[3]

9. Lunetta dell'arcosolio di Carvilia Lucina nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 106, 1. Inedita.

La pittura s'era staccata dalla parete e, frantumata, giaceva fra le macerie della galleria e nella cavità del sepolcro. Feci di nuovo fissare nella parete quanto ne potei ritrovare. Come mostra la mia tavola, manca il leone sinistro e gran parte di Daniele: nella fig. 28 sono supplite le parti mancanti. Il gruppo è eseguito con grande fretta, rivela però un certo gusto, specialmente nella figura di Daniele e nella disposizione artistica di tutta la composizione della lunetta. Anche l'iscrizione della lastra di chiusura, da me ritrovata nell'arcosolio, e per la regolarità delle lettere e per il suo laconismo, accenna alla seconda metà del III secolo all'incirca, dando essa semplicemente il nome di famiglia ed il cognome della matrona sepolta nell'arcosolio: CARVILIA |

[1] Bosio, *R. S.*, p. 387; Aringhi, *R. S.*, II, p. 115; Bottari, *R. S.*, II, tav. 125; Garrucci, *Storia*, II, tavola 55, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 377; Aringhi, *R. S.*, II, p. 105; Bottari, *R. S.*, II, tav. 120; Garrucci, *Storia*, II, tavola 52, 1.

[3] *Cathemerinon*, 4 (hymnus post cibum), 47 ss.; Migne, 59, 814.

LVCINA.[1] Contro l'assegnamento d'una data anteriore, sta la scena di Daniele, della quale parleremo al n. 11, in un arcosolio distante pochi passi, le cui pitture, solo per ragioni locali, ho datato dalla fine del III secolo.

10. Parete di fondo nel cubicolo vicino alla cripta di Quinzia ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 107, 2. Inedita.

Un sepolcro scavato in epoca più tarda distrusse la parte superiore di Daniele; il resto è conservato molto bene. Il gruppo ha grande somiglianza con il n. 8.

11. Centro della volta dell'arcosolio di Daniele presso Carvilia Lucina in Pretestato. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 103, 2.

Daniele, una figura lunga ed esile con gambe molto male disegnate, è in vari punti della parte superiore molto sbiadito. I leoni sono mezzo rizzati ed ognuno solleva una delle zampe anteriori.

Fig. 28.

12. Sepolcro di Marciana nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III secolo.[2]

Come il n. 8, solo che i leoni sono alquanto più eretti.

13. Ingresso del cubicolo 33 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 103, 3. Inedito.

La parte inferiore dell'immagine è perita con lo stucco; nel resto somiglia al n. 8 ed è opera di un pittore della stessa famiglia.

14. Volta del cubicolo dei pesci in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 114.[3]

Del gruppo s'è conservato per intiero il solo leone destro, mentre Daniele ed il leone sinistro sono in parte rovinati da argilla umida e parzialmente distrutti insieme

[1] Di quale Lucina sia qui questione lo decideranno forse scavi ulteriori; per ora dobbiamo contentarci della sola iscrizione, che ha tanto maggior valore, in quanto che il nome di Lucina tiene un gran posto negli atti dei martiri, mentre è sommamente raro nell'epigrafia cimiteriale.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1893, tavv. I-II (i graffiti tracciati nello stucco della parete accanto alle pitture del sepolcro di Marciane, fra essi anche Daniele, vi sono incompleti).

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1894, tavv. V-VI, p. 73 ss. (da mio disegno).

allo stucco. I leoni rivolti l'uno all'altro sedevano sulle zampe posteriori, alzando la testa per guardare il profeta.

15. Campo sinistro della volta dell'arcosolio col pastore che munge nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tavola 118, 2. Inedito.

Fino all'inverno del 1900 questa immagine, come quella che le fa riscontro, era ricoperta da una crosta argillosa, e nella parte inferiore nascosta sotto le macerie. Dopo averla ripulita, potei scorgere che era stata molto rovinata allorchè si chiuse l'arcosolio. Quanto rimane dei leoni rammenta il n. 11.

16. Sepolcro di Metilenia Rufina nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Fine del III o prima metà del IV secolo. Inedito.

L'affresco è talmente coperto di macchie ed incrostazioni, che solo a fatica possono riconoscersi i contorni delle figure. Il gruppo, secondo ogni apparenza, somigliava a quello del cubicolo XII in San Pietro e Marcellino (n. 8).

17. Volta del cubicolo 37 B nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 131. Inedita.

Di un pittore della stessa famiglia cui sono dovuti i nn. 8 e 13.

18. Parete di fondo del cubicolo 10 in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 103, 1. Inedita.

L'affresco è tutto coperto da spruzzi di color bruno e deturpato in vari punti da colpi di zappa. L'artista adattò molto felicemente il gruppo al timpano di un frontone dipinto. I leoni, come nel n. 1, si avanzano verso Daniele.

19. Volta dell'arcosolio destro del cubicolo I nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 2.[1]

Daniele tiene le braccia stese in atto di preghiera, più basse che nelle altre pitture; i leoni sollevano lo sguardo verso di lui, tenendo la bocca spalancata.

20. Campo destro della volta dell'arcosolio del cubicolo III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 1.[2]

Questa pittura, molto rozzamente eseguita, è la prima a presentarci Daniele con uno stretto perizoma. L'Avanzini lo tralasciò nella sua copia: errore che fu corretto dal Garrucci. I leoni sono sdraiati e ferocemente guardano indietro verso Daniele. Vista la grande rarità delle rappresentazioni di Daniele vestito col perizoma, pubblichiamo nella fig. 29 una lastra sepolcrale, ancora inedita, che offre l'indicato capo di vestiario; essa fu trovata durante l'impressione di queste linee nel piano inferiore della catacomba di Santa Priscilla, e, come l'affresco, dovrebbe essere della prima metà del IV secolo.

21. Campo destro della volta dell'arcosolio di fronte al cubicolo III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Inedito.

Come la rappresentazione precedente, dalla quale differisce solo per la minore conservazione e per la completa nudità di Daniele.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 451; Aringhi, *R. S.*, II, p. 189; Bottari, *R. S.*, III, tav. 143; Garrucci, *Storia*, II, tavola 62, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 461; Aringhi, *R. S.*, II, p. 199; Bottari, *R. S.*, III, tav. 148; Garrucci, *Storia*, II, tavola 64, 2.

22. Volta del cubicolo XI ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[1]

La parte del soffitto, ove era dipinto il gruppo di Daniele, è distrutta. Nella copia dell'Avanzini, Daniele si muove verso la sinistra, cosa poco compatibile col gesto della preghiera. I leoni si sono accovacciati, pronti a slanciarsi.

Fig. 29.

23. Arcosolio sinistro del cubicolo II in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 197, 1.[2]

Il gruppo, chiuso da due larghi bordi, occupa il campo mediano della volta. I leoni sollevano una delle zampe anteriori e spalancano le fauci. Con questo loro atteggiamento minaccioso non si accordano bene le code abbassate; ma il pittore dovette acconciarsi a questo contrasto, perchè altrimenti avrebbe invaso i due campi vicini. Daniele ha gambe troppo corte in confronto della robusta parte superiore del corpo; come mostra la mia tavola, poco o nulla si nota nell'originale di quella tecnica anatomica esatta fino nei particolari, che egli offre nelle copie pubblicate, specialmente in quelle del Bosio. Il suo significato simbolico spiega perchè il pittore lo circondasse di due Santi; più sotto riparleremo di questa unione.[3] Sia qui ricordato inoltre, che il Santo con la barba è l'unica figura nelle pitture cimiteriali che faccia il gesto di parlare con la mano *sinistra*.

24. Campo sinistro della volta dell'arcosolio del togato nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 200, 2.[4]

Sono molto mal disegnate le braccia e la testa di Daniele; i leoni riuscirono meglio; essi sollevano minacciosi una delle zampe anteriori e guardano in su verso il profeta. La copia pubblicata dal Bosio fu fatta con la solita libertà capricciosa dal Toccafondo e fu poi tanto alterata dall'incisore, che Daniele giunse ad avere una fascia svolazzante, la quale ne copre la nudità. La copia del Garrucci non è più fedele; specialmente inesatti sono i leoni con le loro criniere a squame.

25. Sepolcro di Grata nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 62, 1.

La coppia dei leoni, dipinta in maniera rozza all'eccesso, si precipita a bocca aperta su Daniele, del quale andarono perduti il capo, le spalle ed il petto. Nel disegno pubblicato dal Garrucci, sono supplite le parti mancanti.[5] Il guasto deve essere avvenuto, o quando fu rotto il sepolcro, o poco dopo, giacchè anche lo schizzo del d'Agin-

[1] Bosio, *R. S.*, p. 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 235; Aringhi, *R. S.*, I, p. 543; Bottari, *R. S.*, II, tav. 61; Garrucci, *Storia*, II, tavola 23, 2.

[3] Vedi cap. XIX, § 108.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 263; Aringhi, *R. S.*, I, p. 561; Bottari, *R. S.*, II, tav. 75; Garrucci, *Storia*, II, tavola 32, 2.

[5] *Storia*, II, tav. 69, 2. Il Garrucci dice essersi servito delle copie del Marangoni e del d'Agincourt.

court[1] mostra tali lacune, mentre nella xilografia-caricatura del Marangoni, scopritore del sepolcro, la figura è ancora intatta.[2] La copia del Perret[3] è quella che più si avvicina all'originale, ma solo per le linee dei contorni; anche in essa però i colori, come quasi sempre, sono distribuiti assai a capriccio.

26. Sepolcro con la scena dell'Epifania nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 212.

Nella copia del Garrucci Daniele porta intorno al capo una fascia stretta, che nel testo viene rilevata espressamente come «sudario o fascia»,[4] ma che non esiste nell'originale. La parte superiore del corpo è un po' troppo corta in paragone delle lunghe gambe. I leoni hanno facce quasi araldiche: essi seggono e guardano fuori della scena.

27. Sepolcro della scena di introduzione vicino al primo pianerottolo della scala principale in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 219, 2. Inedito.

Il gruppo è eseguito con grande fretta e tutto con ocra rossa. L'atteggiamento dei leoni corrisponde a quello dell'affresco precedente.

28. Lunetta dell'arcosolio sinistro del cubicolo IV nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 230, 2.[5]

Fino ab antico la pittura fu rovinata nella parte inferiore da un sepolcro. In tale condizione fu trovata dal Bosio, che la fece copiare dall'Avanzini: oggi si scorge soltanto la coda del leone a sinistra, sollevata in alto, e la linea del suo dorso; era dipinto come nel quadro precedente. Quindi l'Avanzini riprodusse assai inesattamente il gruppo; non si comprende sopra tutto come mai egli nella sua copia abbia dato posto a quel ramo sinuoso che vi si vede.

29. Centro della volta del primo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 166, 2.

Il gruppo è eseguito molto rozzamente, ed inoltre è assai annerito dall'umidità. Daniele, le cui gambe sono troppo corte in confronto della parte superiore del corpo, porta una larga fascia lombare che manca presso il Garrucci.[6] I leoni, mostruosi, siedono e guardano indietro verso Daniele.

30. Centro della volta del secondo arcosolio dei Magi colla stella nella medesima catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedito.

Dello stesso pittore e simile al n. 29; manca solo il perizoma e tutta l'immagine; è in istato molto peggiore di conservazione.

31. Campo sinistro della volta di un arcosolio nell'ipogeo di Tecla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234, 2. Inedito.

Anche questo affresco è dipinto in fretta. Soltanto Daniele è discretamente conservato; i leoni sono molto sbiaditi ed in parte periti con lo stucco.

[1] *Storia,* VI, tav. XI, 6.
[2] *Acta S. Victorini,* p. 86.
[3] *Catacombes,* III, tav. VII.
[4] *Storia,* II, tav. 73, 2, p. 79 s.
[5] Bosio. *R. S.,* p. 259; Aringhi, *R. S.,* I, p. 567; Bottari, *R. S.,* II, tav. 73; Garrucci, *Storia,* II, tavola 31, 2.
[6] *Storia,* II, tav. 67, 2.

32. Parete d'ingresso del cubicolo doppio nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234, 3. Inedita.

Del gruppo vedesi il solo Daniele; i leoni, che, data la ristrettezza del campo, dovevano essere molto piccoli, scomparvero affatto: forse somigliavano a quelli dell' immagine precedente, poichè le due rappresentazioni vanno attribuite alla stessa famiglia di pittori.

33. Campo sinistro della volta dell'arcosolio col giudizio in Sant' Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 240 ,2.[1]

L' immagine è dipinta su fondo rosso. I leoni si sono avvicinati a Daniele e stanno a bocca spalancata.

34. Lunetta dell'arcosolio dell'ossesso nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 246.[2]

Il leone a sinistra è quasi del tutto obliterato, l'altro somiglia al n. 27, e dall'Avanzini fu trasformato in una testa di drago che sporge dall'acqua; così l'immagine di Daniele divenne una forma della scena di Giona affatto inusitata nella pittura cimiteriale.

35. Lucernario del cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 232, 1.[3]

Come al n. 7, anche qui Daniele è dentro una fossa malissimo disegnata, che l' Avanzini nella sua copia ridusse ad una specie di divano; tuttavia egli è visibile per quasi tutta la persona.[4] I leoni sono essi pure nella fossa e guardano in su verso Daniele. L' immagine è dipinta nel lucernario; quindi le infiltrazioni dell' acqua la copersero talmente di uno sporco sedimento calcareo, che fino a poco fa solo con fatica potevano discernersi le figure. Io la ripulii, come meglio si potè, con acido. Ma la parte inferiore, ove i sedimenti erano più tenaci, presentò tanta resistenza, che dovetti rinunziare alla ripulitura completa. Quello che meglio si discerne è Daniele, eseguito però molto male. Il pittore lo aveva abbozzato a contorni verde-mare, dei quali ne rimane visibile uno (sotto il braccio destro) non avendolo coperto con colore, allorchè eseguì l' immagine.

36. Lunetta di un arcosolio nell' ipogeo vicino al sepolcro degli Scipioni. IV secolo. Perduta.[5]

Se possiamo fidarci dell' antico schizzo che abbiamo di quest' affresco, Daniele stava, come al n. 1, su di una leggiera prominenza. I leoni sedevano sollevando ognuno una delle zampe anteriori.

37-39. Delle tre rappresentazioni perite di Daniele, che erano dipinte nel coemeterium Iordanorum, possediamo copie fatte dal primo disegnatore del Ciacconio,[6] se-

[1] Bosio, *R. S.*, p. 565; Aringhi, *R. S.*, II, p. 329; Bottari, *R. S.*, III, tav. 186; Garrucci, *Storia*, II, tavola 82, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 567; Aringhi, *R. S.*, II, p. 331; Bottari, *R. S.*, III, tav. 187; Garrucci, *Storia*, II, tavola 83, 2.

[3] Bosio. *R. S.*, p. 383; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 122; Garrucci, *Storia*, II, tavola 53, 1.

[4] Cfr. inoltre Garrucci, *Storia*, V, tav. 365, 2.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. III, 2.

[6] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. II, 1 e 2; III, 2.

condo le quali gli originali avrebbero avuto grande somiglianza con la tav. 103, 1 e tutti dovrebbero appartenere al IV secolo. Nelle copie stampate Daniele ebbe una fascia ed il gruppo subì tali alterazioni, che due [1] possono classificarsi sotto il n. 19 e la terza [2] offre una forma mista del 19 e 20.

Infine ricordo un affresco, del quale non posso con tutta certezza asserire l'interpretazione che ne do, come di un gruppo di Daniele. Esso è nel campo destro della volta di un arcosolio nell'ipogeo anonimo e non ancora esplorato presso San Callisto. Le materie ammassate dentro e attorno all'arcosolio sono così alte, che bisogna sdraiarsi per poter vedere l'immagine — sotto un falso angolo visuale. I leoni sono assai coperti di macchie; in ispecie quello dipinto a sinistra di Daniele deve essere radicalmente pulito: a quanto potei riconoscere, essi nell'atteggiamento ricordano quelli della tav. 89, 1. Daniele tiene stesa in atto di preghiera la sola mano destra, mentre la sinistra pende lungo il corpo. Questo gesto dell'orazione non si riscontra mai nella pittura delle catacombe: lo troviamo solo in alcune poche sculture di sarcofagi. [3] Anche solo per questo motivo avrei presentato volentieri una copia dell'affresco, ma dovetti rinunciarvi a causa delle difficoltà straordinarie che s'incontrano per visitare questa catacomba.

§ 98. Noè nell'arca.

L'arca di Noè tenne un posto importante nell'antico simbolismo; come già fu notato sopra, [4] lo stesso San Pietro la mise in correlazione col battesimo. Inoltre essa generalmente era considerata come simbolo della Chiesa, fuori della quale non può trovarsi salute. Nel simbolismo sepolcrale Noè aveva un significato identico a quello di Daniele: egli simboleggiava l'anima del defunto, che Iddio accoglieva nella pace eterna e liberava dalla morte eterna, come aveva salvato Noè dal diluvio. Questo simbolismo spiega perchè nel sarcofago, ove, secondo l'iscrizione, fu deposta una certa IVLIANE, nell'arca non fu raffigurato un uomo, ma una donna velata, la defunta; [5] e ci dà anche la ragione per cui, supponendo che la copia sia esatta, in un affresco Noè sta in un'arca a forma di sarcofago decorato di teste leonine.

Delle *trentatre* pitture, che rappresentano Noè, *quattro* sono perdute o perite, le altre si sono conservate più o meno bene. Una è del I secolo, una del II, sei del III e le altre del IV. La forma più comune della rappresentazione ci mostra *Noè come orante nell'arca* e sopra di lui la colomba col ramoscello d'olivo. Solo in sette pitture il *pa-*

[1] Bosio, *R. S.*, p. 517 e 527; Aringhi, *R. S.*, II, p. 271 e 281; Bottari, *R. S.*, III, tavv. 165 e 170; Garrucci, *Storia*, II, tavv. 70, 1 e 72, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 521; Aringhi, *R. S.*, II, p. 275; Bottari, *R. S.*, III, tav. 167; Garrucci, *Storia*, II, tavola 71, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, V, tavv. 296, 2; 358, 2; 370, 3; 371, 1 e 2; 377, 2.

[4] Vedi p. 241.

[5] Garrucci, *Storia*, V, tav. 301, 2.

triarca stende le braccia verso la colomba che gli porta il ramo d'olivo, simbolo della pace eterna.

L'arca è riprodotta ora col coperchio, ora senza, e per lo più galleggia sopra un po' d'acqua: più di rado è su terreno asciutto, il che fa vedere che ha toccato terra. Il significato simbolico di Noè importava che fosse raffigurato *senza barba:* a partire dal III secolo egli indossa tunica manicata non succinta, più di rado dalmatica.

1. Parete sinistra della galleria dei Flavi. Due strati di stucco. Seconda metà del I secolo. [1]

Purtroppo l'immagine più antica di Noè ci è pervenuta frammentaria; essa fu talmente danneggiata da un loculo, che ne restò superstite soltanto la parte superiore del coperchio dell'arca e la colomba, che portava nel becco il ramo d'olivo. Come nell'affresco n. 2, anche qui la colomba è riuscita sproporzionatamente grande.

2. Parete destra della cappella greca. Due strati di stucco. Inizio del II secolo. Tav. 16.

Altrove[2] pubblicai una riproduzione fotografica di questa immagine benissimo conservata in tutto, fuorchè nella colomba; nella presente opera per mostrarla nella freschezza dei suoi colori, ne do una copia colorata. È una delle poche scene dipinte su fondo rosso. Noè porta la tunica *senza maniche,* la quale accenna ad età molto antica, come pure il suo viso pieno e rotondo risveglia una reminiscenza del tipo dei Flavi. A destra, in alto, si avvicina volando col ramo d'olivo nel becco una colomba bianca, sì grande, che la larghezza delle sue ali supera la metà dell'altezza di Noè. L'arca posa sopra la terra ferma; non ha nè piedi, nè coperchio.

3. Centro della volta dell'arcosolio principale nel cubicolo III a Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 56.[3]

Noè veste la discinta angusticlavia, le cui maniche sorpassano appena il gomito, e sul davanti sono ornate di doppia guarnizione. Per lasciar libero il capo della figura, il pittore diede al coperchio una forma dentellata, quasi a vela.[4] A sinistra, in alto, è dipinta la colomba col ramo d'olivo nel becco. La mano destra di Noè eseguita abbastanza male, nelle copie pubblicate fa il gesto di parlare, che qui sarebbe del tutto fuor di proposito. Ciò non ostante il Garrucci seppe trovarne una ragione e dare un significato simbolico perfino alla forma del coperchio.[5] L'arca galleggia sull'acqua.

4. Parete di fronte dell'arcosolio nella cripta della Madonna ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 60. Inedita.

L'arca galleggiante sull'acqua è senza coperchio, come in altri otto quadri della stessa catacomba. Noè ha la medesima discinta che nel n. 3, ma con maniche più strette che arrivano fino al polso. La colomba porta il ramo d'olivo negli artigli ed è nascosta in parte da una macchia nera. Nel resto l'affresco è conservato molto bene.

[1] Garrucci, *Storia,* II, tav. 19, 3.

[2] Wilpert, *Fractio,* tav. VIII.

[3] Bosio, *R. S.,* p. 243; Aringhi, *R. S.,* I, p. 551; Bottari, *R. S.,* II, tav. 65; Garrucci, *Storia,* II, tavola 27.

[4] Altrettanto avvenne nell'immagine a tav. 193 che rappresenta Cristo cogli Apostoli.

[5] Garrucci, *Storia,* II, p. 31.

5. Volta del cubicolo 53 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 67.[1]

In questa immagine, per ragioni di simmetria, la colomba fu duplicata, particolare che s'incontra solo presso *una* classe di artisti, che lavorò nella necropoli dei Santi Pietro e Marcellino dalla metà del III secolo fino al IV avanzato. L'arca senza coperchio è alquanto cancellata nella parte inferiore, così che non può vedersi se trovisi nell'acqua o su terreno asciutto. Noè porta una tunica ornata come nel n. 4.

6. Volta del cubicolo III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 73.[2]

Fra gli affreschi finora conosciuti, questo è il primo esempio, in cui Noè non è rappresentato come orante, ma nell'atto di stendere le braccia al ramo d'olivo portatogli dalla colomba. Il coperchio dell'arca, molto male disegnata, minaccia di cadergli addosso. L'Avanzini credè bene di dover correggere alquanto l'originale nella sua copia. I colori sono molto svaniti, specie nella metà superiore.

7. Parete di fronte dell'arcosolio del cubicolo alla Nunziatella. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 77, 1. Inedita.

Noè nello stesso atteggiamento del n. 6. Qui pure l'arca fu accennata in modo sommario mediante il lato di prospetto ed il coperchio. L'immagine è perita per metà insieme con lo stucco; nel resto è coperta di macchie.

8. Parete d'ingresso del cubicolo d'Orfeo nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 98. Inedita.

Come il n. 5. L'arca ha la forma di cassa a quattro piedi senza coperchio; sta sulla terra asciutta. La pittura conserva la freschezza originaria dei colori.

9. Volta del cubicolo XII nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 104.[3]

Noè porta la dalmatica; nel resto la rappresentazione somiglia alla precedente, ma è tutta coperta di macchie.

10. Parete di una profonda nicchia sepolcrale vicino al cubicolo 33 nella stessa catacomba. Due stratti di stucco. Fine del III secolo. Tav. 77, 3. Inedita.

Noè anche qui ha la dalmatica; la sua figura fu deturpata al petto da un colpo di zappa. L'arca è sulla terra asciutta; sopra l'alto coperchio svolazza la colomba col ramo d'olivo nel becco.

11. Lunetta della parete di fondo del cubicolo 33 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Inedita.

L'affresco era talmente annerito dall'umidità, che non potevasi riconoscere alcun colore. Dopo molti lavaggi apparvero i contorni del gruppo, molto sbiadito. Per quanto può scorgersi da quello che ne rimane, la rappresentazione somigliava molto al n. 9.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 343; Aringhi, *R. S.*, II, p. 71; Bottari, *R. S.*, II, tav. 103; Garrucci, *Storia*, II, tav. 44.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.*, II, p. 67; Bottari, *R. S.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tavola 43, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 377; Aringhi, *R. S.*, II, p. 105; Bottari, *R. S.*, II, tav. 120; Garrucci, *Storia*, II, tavola 52, 1.

12. Parete d'ingresso del cubicolo 37 A nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 129, 2. Inedita.

Come l'immagine del cubicolo XII (n. 9), con la lieve differenza che l'arca qui ha un coperchio.

13. Volta del cubicolo 10 nella catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 140. Inedita.

Come il n. 5, ma quasi completamente svanita e con una colomba sola.

14. Centro della volta dell'arcosolio sinistro nel cubicolo I al coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[1]

La rappresentazione differisce dalle altre, perchè la colomba col ramo d'olivo nel becco si è posata sulle mani distese di Noè. Così almeno la presenta la copia dell'Avanzini. L'originale è ora talmente sbiadito ed annerito, che è impossibile precisare se l'Avanzini abbia sbagliato o no. La copia è fra quelle, di cui si servì il d'Agincourt per le sue falsificazioni.[2]

15. Volta del cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[3]

Il soffitto di questo cubicolo sussisteva ancora al tempo del Bosio, ma anche allora doveva essere pieno di macchie, perchè nel copiarne le pitture l'Avanzini commise uno dei suoi più singolari errori, cambiando il paziente Giobbe seduto, in una moltiplicazione di pani. Altrettanto infedele è la copia che egli fece dell'immagine di Noè: in essa il patriarca volge per due terzi la schiena allo spettatore. Nell'originale Noè sarà stato raffigurato come negli affreschi eseguiti non lungi da questo cubicolo, e che trovansi a tavv. 77, 3 e 104.

16. Campo sinistro della volta dell'arcosolio nella cripta col pastore che fa pascolare il gregge al coemeterium maius. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 172, 1.[4]

Noè, orante, porta una tunica manicata munita del lorum. In alto, a destra, si libra nell'aria la colomba col ramo d'olivo nel becco. Nella copia del Perret, l'unica che sia stata fatta di questa immagine, manca la colomba, e la tunica manicata fu trasformata in colobio.

17. Volta del cubicolo II nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196.[5]

Noè, rivolto a destra, stende le mani verso la colomba che negli artigli porta il ramo d'olivo. Erroneamente l'Avanzini nella sua copia gli diede la barba.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 449; Aringhi, *R. S.*, II, p. 187; Bottari, *R. S.*, III, tav. 142; Garrucci, *Storia*, II, tavola 62, 1.

[2] Per le falsificazioni di questo dotto vedi il mio articolo *Kritik einiger «unedirter» Katakombengemälde S. d'Agincourts* nella *Röm. Quartalschr.*, 1890, tavv. XI-XII, p. 337.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 273; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[4] Perret, *Catacombes*, II, tav. LIII.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tavola 24.

18. Volta del cubicolo IV nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 77, 2.[1]

In questo gruppo, che anche il Bosio trovò distrutto per metà insième allo stucco, l'Avanzini credè ravvisare il lato destro di una figura maschile nuda, che addita un albero disseccato, quindi antichi e moderni interpreti riferirono a Giona questa scena. Nell'originale, ora molto sbiadito, si vede la metà destra di Noè, che in atteggiamento di orante sta in un'arca senza coperchio, ed al quale la colomba porta nel becco il ramo d'olivo.

19. Centro della volta dell'arcosolio di fronte alla cripta di Gaudenzia nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 187, 2. Inedito.

L'arca senza coperchio trasportata dai flutti rivela un tentativo di esecuzione prospettica. Sopra Noè, la cui figura fu a bella posta affumicata nelle mani e nel volto, sono sospese due colombe col ramo d'olivo.

20. Centro della volta dell'arcosolio nel cubicolo del miracolo di Cana alla medesima catacomba. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 186, 1. Inedito.

Come il n. 19, e di un pittore della stessa famiglia di artisti, ma con *una sola* colomba, che vola in aria a destra sopra Noè.

21. Volta del cubicolo VI (dei bottai) nella catacomba di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 203.[2]

Un sepolcro posteriore distrusse dalla metà in giù l'affresco. Noè ha una tunica con maniche molto corte, trasformate in maniche lunghe dall'Avanzini.

22. Sepolcro con la scena dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 212.[3]

Più chiaramente che in tutte le altre rappresentazioni, qui l'arca ha la forma di cassa con quattro piedi bassi, e coperchio con serratura. Noè porta la tunica manicata ornata del clavo.

23. Parete di fronte dell'arcosolio destro del cubicolo IV in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 230, 1.[4]

La copia dell'Avanzini, che è abbastanza fedele, offre l'immagine più completa che non la vediamo noi adesso: ora vi manca la colomba che era dipinta a sinistra in alto, ove lo stucco sussiste anche oggigiorno; sbiadita del tutto è poi anche l'acqua, che sosteneva l'arca.

24. Parete di fronte dell'arcosolio di Noè non lungi dal cubicolo VI nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 227. Inedita.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 467; Aringhi, *R. S.*, II, p. 205; Bottari, *R. S.*, III, tav. 151; Garrucci, *Storia*, II, tavola 65.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 555; Aringhi, *R. S.*, II, p. 315; Bottari, *R. S.*, III, tav. 183; Garrucci, *Storia*, II, tavola 78, 2.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2. In questa copia, « fatta ritrarre dal P. Marchi » (loc. cit. p. 79), manca l'acqua.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 257; Aringhi, *R. S.*, I, p. 565; Bottari, *R. S.*, II, tav. 72; Garrucci, *Storia*, II, tavola 31, 1.

Questo gruppo da me ripulito è per tre quarti di profilo, e, nonostante l'epoca tarda cui appartiene, è uno dei migliori della serie. Sopra tutto nell'atteggiamento di Noè che premuroso stende le braccia al ramo d'olivo, è espressa molto bene la lieta sorpresa per l'arrivo della colomba col ramo.

25. Campo destro della volta del primo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 166, 2.

Il gruppo è limitato da due bordi ricurvi a forma di ellissi: nel campo a sinistra vola la colomba con un ramo sproporzionatamente grosso negli artigli. Il copista del Garrucci da questo ramo ricavò la metà inferiore col braccio sinistro di una figura vestita di tunica talare e pallio.[1] A sua discolpa va detto che l'affresco è molto svanito e macchiato.

26. Campo sinistro della volta del secondo arcosolio dei Magi con la stella alla medesima catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedito.

Come il n. 25 ed in istato di conservazione ugualmente cattivo.

27. Parete d'ingresso a' piedi della scala in Ponziano. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 173, 3. Inedita.

L'affresco in parte è perito con lo stucco: quanto ne rimane ha colori molto vivi. L'arca a forma di cassa sta sull'acqua, che qui fu accennata in grande abbondanza; nel lato anteriore essa ha due ornamenti circolari.

28. Centro della volta dell'arcosolio nel cubicolo XIII ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 186, 2.[2]

Quantunque dal Bosio in poi il cubicolo sia stato sempre aperto, pure l'immagine, come mostra la mia copia, ha conservato la freschezza originale del colorito; perciò anche le copie pubblicate sono meno inesatte del solito. Noè ha una tunica manicata ornata del lorum e nell'estremità inferiore di due segmenti circolari. La colomba gli porta due rami d'olivo, uno nel becco, l'altro negli artigli.

29. Lunetta di un arcosolio del « sacellum primum » nella catacomba distrutta dei Giordani. IV secolo.[3]

Come il n. 17, ma in direzione opposta.

30. Nel « sacellum sextum » della stessa catacomba. IV secolo.[4]

Come il n. 29.

31. Campo destro della volta di un arcosolio della catacomba creduta di Novella. IV secolo. Perduto.[5]

L'arca ha la forma di sarcofago raccorciato, ornato di tre teste leonine. Nel mio

[1] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2. Questa copia è fra le più infelici di tutta l'opera.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 381; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 123; Garrucci, *Storia*, II, tavola 53, 2.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. II, 1 (Bosio, *R. S.*, p. 517; Aringhi, *R. S.*, II, p. 271; Bottari, *R. S.*, III, tav. 165; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 1).

[4] Wilpert, loc. cit., tav. IV, 1 (Bosio, *R. S.*, p. 529; Aringhi, *R. S.*, II, p. 283; Bottari, *R. S.*, III, tav. 171; Garrucci, *Storia*, II, tav. 71, 2).

[5] Bosio, *R. S.*, p. 531; Aringhi, *R. S.*, II, tav. 285; Bottari, *R. S.*, III, tav. 172; Garrucci, *Storia*, II, tavola 72, 3.

lavoro sulle *Copie antiche* (pag. 22) fu negata un po' troppo recisamente, come ora mi sembra, la possibilità di un simile ornamento. Ma dopo che ebbi visto dipinto due volte Daniele in un sepolcro, non c'è alcuna difficoltà ad immaginare una scena, in cui Noè stia in un'arca a forma di *sarcofago.* Con ciò tuttavia non è tolta la possibilità di un errore da parte del copista del Bosio.

32. Lunetta di un arcosolio del cubicolo nell'ipogeo non lungi dai sepolcri degli Scipioni. IV secolo. Perduta.[1]

Come il n. 12, ma con una sola colomba, in alto a sinistra.

§ 99. Il sacrifizio di Abramo.

Da quando San Paolo nella sua lettera ai Galati (3, 16) ebbe presentato Isacco come figura del Redentore, il patriarca occupò un posto importante nell'antico simbolismo cristiano; la maggior parte degli scrittori ecclesiastici, a partire da San Clemente romano, vedevano nel suo sacrifizio, il *simbolo del sacrificio di croce* sul Calvario. Dai numerosi testi, che supponiamo noti,[2] dobbiamo ammettere sicuramente che questo simbolismo, conservatosi nella Chiesa attraverso tutti i secoli, non fosse intelligibile solo a qualche sapiente, ma patrimonio comune dei fedeli. Come tipo della passione, nella cappella greca vedemmo il sacrifizio di Abramo accanto alla *Fractio panis*, e nella cappella dei Sacramenti A 3 vicino alle due rappresentazioni eucaristico-simboliche della consecrazione e della comunione;[3] nello stesso significato lo vediamo sul sepolcro dei Santi Marco e Marcelliano. Però questi casi vanno considerati come eccezioni nel simbolismo cimiteriale: il significato principale della scena del sacrifizio fu la *manifestazione dell'aiuto divino:* e così Isacco simboleggiava il defunto salvato dalla morte eterna per la virtù di Dio. Questo senso strettamente funebre è attestato senza alcun dubbio da due affreschi del IV secolo, nei quali sopra la scena del sacrifizio appare la colomba, che porta ad Isacco, cioè al defunto, il ramo d'olivo della pace eterna.[4] La *commendatio* esprime questo simbolo colla seguente preghiera: «libera, o Signore, l'anima del tuo servo, come preservasti Isacco dal sacrifizio e lo liberasti dalle mani del padre».

Questa scena fu riprodotta *ventuna* volta nelle catacombe: due pitture risalgono al II, cinque al III e le altre al IV secolo. Di queste ultime, due sono perdute o distrutte, tre, che finora furono interpretate come rappresentazioni del sacrifizio, vanno radiate da tal numero perchè non riproducono il sacrifizio di Abramo, ma, una, un guerriero,[5] un'altra, Cristo fra le specie eucaristiche, e la terza il battesimo di Cristo.[6] Per la deter-

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. III, 3 (su mio disegno).

[2] Cfr. *Fractio*, p. 72 ed il mio articolo *Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst* in *Röm. Quartalschr.*, 1887, p. 153 ss.

[3] Cfr. sopra, pp. 265 e 267.

[4] Tavv. 201, 1 e 3.

[5] Tav. 145, 1. Cfr. il mio *Alte Kopien*, tav. XXIV, 2 e 3.

[6] Vedi sopra, pp. 282 e 239.

minazione cronologica delle pitture va osservato che a partire dal IV secolo talora fu introdotta nella composizione la mano di Dio.[1]

1. Parete sopra l'arco della nicchia sinistra della cappella greca a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Principio del II secolo.[2]

Abramo con ricca barba e capigliatura ha qui, come nella maggior parte delle altre pitture, il vestiario proprio delle figure sacre; nella destra sollevata tiene il coltello e con la sinistra tocca la testa di Isacco, il quale era dipinto accanto a lui, e, secondo ogni apparenza inginocchiato: alla sua sinistra trovasi sopra una base l'ariete, a destra l'altare. La scena è chiusa da tutte e due le parti da una costa di monte scoscesa ed alberata.

2. Parete posteriore della cappella dei Sacramenti A 3 in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 41, 2.[3]

Abramo ed Isacco, vestiti di tunica discinta e fornita di maniche corte, stanno in atteggiamento di oranti vicino all'ariete ed al fascio di legna, i quali caratterizzano l'immagine per la scena del sacrifizio. L'olivo che si vede fra il montone ed il fascio, probabilmente fu aggiunto dal pittore solo per meglio riempire lo spazio.[4]

3. Volta del cubicolo III ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 73.[5]

Abramo impugna con la destra sollevata il coltello e con la sinistra sostiene il pallio. Accanto a lui è l'altare, verso il quale si avanza frettoloso Isacco, carico del fascio di legna. Non si vede l'ariete che forse si cela sotto le macchie nere, che coprono l'immagine. L'Avanzini convertì una delle macchie nella mano di Dio sporgente dalle nubi, e così introdusse nella copia un elemento che farebbe assegnare l'affresco al secolo IV.

4. Parete sinistra nella cappella della vestizione in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 78, 2.[6]

Un sepolcro di epoca tarda rovinò la parte inferiore della bella composizione. Abramo, un vecchio venerabile con barba intiera e folta capigliatura pettinata sulla fronte, occupa il centro. Con la sinistra regge il pallio, mentre con la destra addita il fuoco, che divampa alla sua sinistra sull'altare. Il suo sguardo è rivolto in alto quasi in atto di interrogazione. Dal lato destro si avanza Isacco curvo sotto il peso del fascio di legna che porta sul dorso. Dell'ariete che era vicino all'altare si vede soltanto un corno che manca nelle copie stampate; dietro al montone è appena accennato con alcuni tratti un arbusto.

[1] Quanto alla parte formale della composizione cfr. sopra, p. 41 s.

[2] Wilpert, *Fractio*, tav. X.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 7, 4.

[4] Altrettanto avvenne nel miracolo della sorgente dipinto sulla parete d'ingresso e da noi riprodotto a tav. 13.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.* II, p. 67; Bottari, *R. S.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tavola 43, 1.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 551; Aringhi, *R. S.*, II, p. 311; Bottari, *R. S.*, III, tav. 181; Garrucci, *Storia*, II, tavola 77, 2.

5. Lunetta sopra i sepolcri della parete di fondo del cubicolo VIII ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 108, 1.[1]

Abramo, vestito di tunica manicata discinta, brandisce colla destra il coltello e con la mano sinistra conduce Isacco, rappresentato con lo stesso vestiario ed in piedi, mentre nella copia *infedelissima* dell'Avanzini è nudo ed inginocchiato con ambedue le ginocchia. A sinistra di Abramo è dipinto l'altare con l'ariete. I colori aderenti solo superficialmente al fondo di quest'immagine, rozza in modo singolare, ora sono in parte cancellati; Isacco sopra tutto appare come una macchia colorata informe. Allorchè io feci sopra di esso i miei studi, se ne distinguevano abbastanza bene i contorni. Il guasto adunque deve essere avvenuto o durante o dopo la rimozione delle macerie dal cubicolo.

6. Parete d'ingresso del cubicolo 33 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 105, 2. Inedita.

Come prova quello che ne rimane, l'immagine è dello stesso pittore di quella del cubicolo 37 A (n. 8), così che con l'aiuto di questa possiamo completare quanto manca. La figura di Abramo perì nella violenta asportazione degli stipiti della porta: il resto ci è pervenuto, ma coperto parzialmente da una macchia nera.

7. Volta del cubicolo dei pesci in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 114.[2]

Abramo, vestito di discinta di colore azzurrognolo, ha la sinistra abbassata e tiene il coltello nella destra, ora nascosta sotto una crosta sporca; accanto a lui Isacco porta sul dorso alcuni pezzi di legna. All'estremità destra vedesi l'ariete, a sinistra l'altare con un po' di fuoco.

8. Parete d'ingresso del cubicolo 37 A ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 129, 1. Inedita.

Abramo è come nel n. 3. Vicino a lui sta Isacco, a capo basso e con le mani legate a tergo. Alquanto più indietro scorgesi l'altare ed infine l'ariete, che si rivolge a guardare Isacco.

9. Parete di fronte dell'arcosolio destro nel cubicolo 10 della catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 139, 1. Inedita.

Di questo affresco è superstite la sola parte superiore. Abramo sta a destra, Isacco a sinistra, e tra loro si vede in alto la mano di Dio, che specifica per una scena del sacrifizio questa rappresentazione. Ora non si scorgono più tracce dell'ariete e dell'altare.

10. Campo sinistro della volta dell'arcosolio col Buon Pastore, non lungi dalla cripta dell'auriga nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 146, 2.[3]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 359; Aringhi, *R. S.*, II, p. 87; Bottari, *R. S.*, II, tav. 111; Garrucci, *Storia*, II, tavola 48, 1.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1894, tavv. V-VI (da mio disegno).

[3] Bosio, *R. S.*, p. 503; Aringhi, *R. S.*, II, p. 257; Bottari, *R. S.*, III, tav. 162; Garrucci, *Storia*, II, tavola 69, 3.

Abramo in piedi sopra un piedistallo rotondo ha le braccia stese in atto di preghiera: alla sua sinistra era l'ariete, a destra Isacco, pure in atteggiamento di orante. Perciò la rappresentazione ricorda quella della cappella dei Sacramenti A 3, ove Abramo ed Isacco si vedono in identica posizione; essa ha gran valore specialmente pel vestiario, essendo l'unica che presenti la penula col clavo.[1] Disgraziatamente Isacco ed il montone lungo tempo fa, forse da Filippo Ludovici,[2] furono staccati dalla parete e perirono.

11. Campo sinistro della volta di un arcosolio della catacomba di Trasone. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 164, 2, e fig. 30. Inedito.

Fig. 30.

Abramo teneva nella destra ora sbiadita il coltello del sacrifizio e conduceva per mano Isacco, che portava sulla spalla un fascio di legna. Nell'estremità sinistra trovasi l'altare, dietro al quale, in alto, possono ancora vedersi chiare tracce dell'ariete. Il d'Agincourt[3] trasformò questa rappresentazione in un quadro dell'angelo custode (fig. 30), tralasciando l'altare, dando ali ad Abramo e mettendo in mano ad Isacco palme invece del fascio di legna. Quindi posso chiamare inedita l'immagine.

12. Lunetta dell'arcosolio destro del cubicolo di fronte alla cripta del miracolo di Cana ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 188, 1. Inedita.

La composizione è molto viva, ma eseguita con grande fretta. Abramo, coperto quanto è strettamente necessario, col pallio, punta il ginocchio sinistro contro Isacco, che tiene pei capelli con la mano sinistra: è in procinto di compiere il sacrifizio col coltello sguainato. Nel movimento violento il pallio è uscito dalla sua posizione ordinaria e lascia scoperta gran parte del corpo. Isacco, affatto nudo, ha le mani legate dietro il dorso ed è inginocchiato sul ginocchio sinistro. All'estremità destra si vede l'altare, a sinistra l'ariete.

13. Volta del cubicolo II di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196.[4]

Quest'immagine ricorda la precedente nell'atteggiamento molto espressivo di Abramo, ma la rappresentazione è assai più tranquilla. Isacco ha il ginocchio a terra e le braccia distese nell'atto della preghiera; la sua tunica verde scura è ornata del lorum e di due segmenti all'estremità inferiore. Abramo indossa il vestito delle figure sacre, che dall'Avanzini fu cambiato in una tunica talare succinta con una larga sciarpa. Alla sua sinistra sta l'ariete ed un altare a due piani: al disopra sporge la mano di Dio.

[1] Vedi sopra, p. 75.
[2] Vedi sopra, p. 157.
[3] *Storia*, VI, tav. VII, 3.
[4] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tavola 24.

14-15. Due sepolcri col sacrifizio d'Abramo nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 201, 1 e 3.[1]

Queste scene, dipinte l'una in vicinanza immediata dell'altra, sono del medesimo autore; furono rovinate da loculi posteriori e per giunta sono molto sbiadite. Abramo è rappresentato in ambedue con barba intiera e ricca capigliatura; nell'immagine meno danneggiata egli estrae il coltello per sacrificare Isacco, inginocchiato accanto; nell'altra manca Isacco, il cui posto è occupato dall'ariete che guarda la mano di Dio in alto. Qui pertanto non abbiamo due rappresentazioni dello stesso sacrifizio, bensì due momenti principali: la tentata immolazione di Isacco e quella reale dell'ariete. Vicino alla testa di Abramo sono dipinte, come in alcune immagini di Noè, due colombe, rivolte l'una all'altra, che portano negli artigli un ramo d'olivo, e questo è un particolare prezioso pel significato simbolico della scena. Non è rimasta traccia alcuna dell'altare; probabilmente esso trovavasi a sinistra d'Abramo. Una siepe di canne incornicia tutte e due le pitture.

16. Nicchia sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 216, 1. Inedita.

Come gli altri affreschi che ornano il sepolcro doppio dei Santi, anche questo è conservato solo nella metà inferiore, fin dove giungeva il tufo di buona qualità. L'immagine, essendo dipinta sul sepolcro di *martiri,* naturalmente non può avere quel significato che ha nelle sepolture dei semplici fedeli, ma va presa come simbolo del sacrifizio della croce, imitato perfettamente dai Santi nel martirio, col quale sacrificarono la loro propria vita. In questo simbolismo sta forse la ragione, per cui l'artista qui si limitò ai due protagonisti escludendo dalla scena altare ed ariete. Isacco con fretta visibile sale il monte; è tutto curvo sotto il peso del fascio di legna, che porta sulla schiena. Abramo esso pure è in moto, ma più calmo. A giudicare da quanto rimane del suo vestiario, egli tiene colla sinistra l'estremità del pallio, ornata della lettera I; la sua destra era probabilmente sollevata ed armata di corta spada.

17. Parete di fronte del primo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 222, 1.[2]

La scena, quanto alle due persone, è identica a quella della catacomba di Trasone (n. 10). Tra Abramo e l'altare si vede l'ariete, ed a sinistra, in alto, il braccio di Dio, che ripara ad Isacco il colpo mortale. Troveremo più sotto (n. 19) un altro caso, in cui l'artista dipinse il braccio invece della mano. Come già si osservò, queste particolarità nascono dalle numerose espressioni scritturali, che parlano della « destra del Signore », della « mano di Dio », ecc.[3] Il passo più caratteristico a tale proposito è il seguente, che riunisce tutte le indicate espressioni: « perciò essi (i giusti) riceveranno uno splendido regno ed una bella corona dalla *mano del Signore,* poichè Egli li coprirà con la sua *destra* e li difenderà col suo santo *braccio* ».[4]

[1] *Röm. Quartalschr.,* 1887, tavv. V-VI.
[2] Garrucci, *Storia,* II, tav. 67, 2.
[3] Vedi sopra, p. 31 s.
[4] *Sap.,* 5, 17.

18. Parete di fronte dell'arcosolio nella cripta di Susanna al coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 220. Inedita.

Abramo ed Isacco ricordano davvicino l'immagine di Sant'Ermete (n. 7). A destra del patriarca era l'altare, di cui rimane solo l'orlo superiore col fuoco; pare che l'ariete fosse dipinto fra Abramo e l'altare.

19. Lunetta dell'arcosolio principale nella catacomba di Santa Tecla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 235.[1]

Abramo ed Isacco sono rappresentati come ai n. 11 e 17. Il primo si accinge a salire un monte, sulla cui cima trovansi una pecora e l'altare. Sembra che il pittore abbia voluto trarre in campo specialmente le parole della Sacra Scrittura: « Super unum montium quem monstravero tibi ». La rara lettera T orna l'estremità del mantello d'Abramo.

20. Campo destro della volta di un arcosolio nella regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[2]

Il gruppo è quasi completamente perito insieme allo stucco: si vede tuttora la mano di Abramo con la spada e parte del *braccio* di Dio, che presso il de Rossi figura come « tetto di un tempio ».

21. Campo destro della fronte dell'arcosolio col pastore che pascola il gregge nella catacomba di Generosa. Uno strato di stucco. Inizio del V secolo.[3]

Anche questa immagine è molto danneggiata: rimane solo la parte superiore di Abramo, il montone ed alcune lettere del nome A*bra*HAM. Isacco e l'altare probabilmente erano dipinti nel campo sinistro, ove tutto è distrutto.

22. Nel « sacellum quartum » della catacomba devastata dei Giordani.[4]

L'originale corrispondeva perfettamente all'immagine del coemeterium maius riportata al n. 17. Nelle copie pubblicate manca il fascio di legna, che non fu dimenticato dal primo disegnatore del Ciacconio. Come epoca dell'immagine dobbiamo ammettere con tutta sicurezza il IV secolo, perchè nella stessa cappella erano rappresentati i tre fanciulli col servo che attizzava il fuoco e Cristo fra i dodici Apostoli.

§ 100. I tre fanciulli di Babilonia.

« Libera, o Signore, l'anima del tuo servo, come liberasti i tre fanciulli dalla fornace di fuoco e dalla mano dell'empio re ». Così leggiamo nella *Commendatio.* Che i pittori delle catacombe intendessero di raffigurare i tre fanciulli fra le fiamme, nello stesso significato di *simbolo del defunto preservato da Dio dal fuoco dell'inferno,*

[1] *Röm. Quartalschr.*, 1890, tav. X,
[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VIII, 1,
[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. L, p. 669.
[4] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. III, 1 (Bosio, *R. S.*, p. 525; Aringhi, *R. S.*, II, p. 279; Bottari, *R. S.*, III, tav. 169; Garrucci, *Storia*, II, tav. 71, 3).

lo dimostra anzi tutto l'affresco di Santa Priscilla,[1] nel quale, come nelle pitture di Noè, sopra i fanciulli si libra in aria la colomba col ramo d'olivo della pace eterna; lo dimostra inoltre l'affresco[2] ove i fanciulli, come Isacco nelle scene del sacrifizio, sono protetti dalla mano di Dio. Finalmente solo presupponendo che essi simboleggino il defunto, si comprende perchè in una pittura in Santa Domitilla da ambidue i lati sia dipinto un Santo.[3] Rilevammo questo particolare anche in una immagine di Daniele nella fossa dei leoni.[4] Così le indicate pitture si spiegano a vicenda, e con ciò mostrano che debbono avere la medesima interpretazione, non ostante la diversità del soggetto.

Delle *diciassette* pitture, nelle quali erano rappresentati i tre fanciulli, ne rimangono quattordici, tutte note, ad eccezione di due. La maggior parte appartiene all'ultimo periodo; una sola è del II e due del III secolo. Il Le Blant vede in esse una reminiscenza di quei martirî, nei quali i cristiani venivano bruciati vivi sul rogo.[5] Con ciò non vuol dirsi che quei martirî abbiano in alcun modo influito sulla costituzione formale della scena; invece l'autore del più antico bozzetto di questo quadro si attiene piuttosto, come abbiamo visto,[6] al tenore del testo sacro. Era naturale ed inevitabile una certa somiglianza della scena con le rappresentazioni del « vivicomburium », come Tertulliano chiama questa specie di martirî.[7] Solo in cinque pitture del tempo della pace[8] potrebbe ammettersi forse un ravvicinamento con quei martirî, perchè in esse i fanciulli non istanno nella *fornace di fuoco,* ma *bruciano fra le fiamme poste sulla nuda terra;* manca però anche in esse il *palo,* segno caratteristico del vivicomburium. Una volta, invece della fornace è dipinta una caldaia.[9]

È cosa singolare che fino ad ora non si sia trovato alcun esempio dei tre fanciulli nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, per altro così ricca di pitture. Se questo caso non è fortuito, ne seguirebbe che essi mancavano nei fogli-modelli degli artisti addetti alla necropoli ad duas lauros, e per ciò non furono rappresentati. E qui si avrebbe un'altra conferma della giustezza dell'idea o fatto tante volte rilevato, che a partire dal III secolo furono spesso preparati sepolcri di scorta dalla ecclesia fratrum. Ma non essendo la catacomba ancora tutta sterrata, non si deve annettere troppa importanza a questo fatto; poichè è sempre possibile che ulteriori scavi colmino la lacuna dandoci qualche immagine dei tre fanciulli.

Nel IV secolo fu composta un'altra scena che ci presenta i tre fanciulli nel momento in cui *rifiutano di adorare la statua d'oro del re.* Questa composizione deve essere stata tolta di peso dal procedimento giudiziario che sì spesso si svolse dai magistrati romani contro i martiri; i tre fanciulli anche qui sono vestiti all'orientale, ma la statua ha la forma di un'erma classica, e Nabucodonosor il vestiario di un imperatore. Esi-

[1] Tav. 78, 1.
[2] Tav. 172, 2.
[3] Tav. 54, 1.
[4] Cfr. sopra, p. 313.
[5] *Les persécuteurs et les martyrs,* p. 290 s.
[6] Cfr. p. 39 s.
[7] *De anima,* 1.
[8] Tavv, 114; 140; 172, 2; 231, 1 e più sotto, p. 331, n. 9.
[9] Tav. 169, 2.

stevano due soli affreschi di questa scena: uno è perduto, l'altro è in cattivo stato. Al primo fa da riscontro convenientissimo l'*adorazione dei Magi:* questa contrapposizione era troppo naturale, perchè potesse venire trascurata. Del resto la preghiera della *Commendatio,* qui sopra riportata, prova che il significato simbolico dei fanciulli che rifiutano di adorare la statua è identico a quello del gruppo principale.

I.

I tre fanciulli tra le fiamme.

1. Parete d'ingresso della cappella greca in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Principio del II secolo. Tav. 13.[1]

I tre fanciulli stanno in una fornace, che ha una sola apertura per porvi le legna. Essi stendono le mani nell'atto della preghiera, ma non le elevano alla stessa altezza. Con questo l'artista volle evitare la collisione delle mani e fors'anche portare un po' di varietà nel gruppo.

L'immagine è dipinta nella parete d'ingresso, a sinistra di chi entra. Dall'altro lato della porta sta una figura in tunica e pallio che con l'indice della mano destra distesa addita i tre fanciulli. Questo gesto ci indurrebbe a non dare grande importanza alla figura. Certamente essa non può prendersi per l'angelo protettore, perchè non è nella fornace. Va pure rigettata l'idea di una rappresentazione di Dio, chè Iddio solleverebbe la destra in *atto di protezione* o di parlare e non farebbe invece il *gesto di indicare,* che qui non sarebbe abbastanza espressivo. Quindi si deve ammettere che la figura vi fu dipinta per non lasciare senza pitture quello stretto campo, o dobbiamo riconoscere in essa il profeta Daniele che narra quella pericope.

2. Parete di fronte all'arcosolio principale del cubicolo III in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 54, 1.[2]

Della pittura rimane solo la fornace con tre bocche; la parte superiore con i tre fanciulli cedè il posto ad un sepolcro. Vi è un Santo da ogni lato.

3. Parete destra della cripta della vestizione in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 78, 1.[3]

Tutte e tre le figure sono vestite di abiti verdi. La loro tunica è succinta due volte ed ornata sul davanti di una striscia gialla (d'oro). Sul gruppo vola la colomba col ramo d'olivo.

La fornace fu distrutta da un sepolcro posteriore. Nella mia tavola ne è chiaramente visibile l'angolo destro, mentre la copia del Bosio-Garrucci fa l'impressione

[1] Garrucci, *Storia,* II, tav. 81, 1 e la mia *Fractio,* tav. II.

[2] Bosio, *R. S.,* p. 241; Aringhi, *R. S.,* I, p. 549; Bottari, *R. S.,* II, tav. 54; Garrucci, *Storia,* II, tavola 26, 1.

[3] Bosio, *R. S.,* p. 551; Aringhi, *R. S.,* II, p. 311; Bottari, *R. S.,* III, tav. 181; Garrucci, *Storia,* II, tavola 77, 3.

che i tre fanciulli stessero, come martiri, sul rogo. La copia, infedele in questo punto, fu riprodotta anche dal Le Blant nell'opera or ora citata sui martiri.[1]

4. Volta della cripta dei pesci in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 114.[2]

Qui i fanciulli non sono nella fornace, ma in mezzo alle fiamme che ardono sul terreno. Come nell'immagine che precede sono vestiti completamente in verde: anche la loro tunica ha una sola striscia ornamentale, ma di porpora.

5. Campo sinistro della volta dell'arcosolio di Margarita in San Callisto. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[3] Tav. 137, 1.

La pittura è eseguita su fondo rosso. Fra il secondo e terzo fanciullo si vede l'angelo mandato da Dio, una figura, ora molto sbiadita, vestita di abiti bianchi, tunica e pallio. I fanciulli sono conservati alquanto meglio: portano una tunica dentellata simile a quella che vedemmo anche in due dei quattro Magi in Santa Domitilla.[4] La fornace ha tre bocche, dalle quali escono fiamme; due se ne vedono tuttora in modo chiarissimo, mentre mancano nella copia del de Rossi, che nei particolari non è del tutto fedele.

6. Volta del cubicolo 10 in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 140. Inedita.

L'immagine ci presenta i fanciulli tra le fiamme che ardono in terra. È condotta in color rosso ed oggi sì svanita, che i particolari sono divenuti irriconoscibili.

7. Parete interna dell'arcosolio con la scena dei dodici Apostoli in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Anteriore al 337.

Di questa rappresentazione, che contro ogni consuetudine fu dipinta nella parete interna della cavità del sepolcro, e perciò rimase invisibile quando fu chiuso l'arcosolio, si ha soltanto la copia infedele fatta fare dal Bianchini.[5] In essa i fanciulli portano come ornamento sul petto una piastra quadra, e l'angelo, com'essi, ha le mani distese in atto di preghiera ed è vestito solo con la tunica succinta, le cui maniche sono rimboccate. Nell'originale, i fanciulli non si saranno distinti per nulla, nel vestiario e nell'ornamento degli abiti da quelli che vediamo nella maggior parte delle immagini; l'angelo poi che aveva la missione di proteggerli tra le fiamme, non poteva per ciò essere raffigurato come orante, ma stava o in atto di parlare o tranquillo: senza dubbio sulla tunica portava il pallio, la cui esistenza è attestata dalle pieghe che il copista mise sulla tunica.

8. Campo destro della volta dell'arcosolio destro nel cubicolo I del coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 2.[6]

Tutti e tre i fanciulli portano la tunica *succinta* ornata d'una striscia oscura di

[1] *Les persécuteurs et les martyrs*, p. 291.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1894, tavv. V-VI (da mio disegno).

[3] De Rossi, loc. cit., III, tav. XV, 1.

[4] Vedi tav. 116, 1.

[5] *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, p. 24 s.; Garrucci, *Storia*, II, tav. 82, 1.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 451; Aringhi, *R. S.*, II, p. 189 Bottari, *R. S.*, III, tav. 143; Garrucci, *Storia*, II, tav. 62, 2.

porpora, e stanno in una *caldaia* ardente. La copia dell'Avanzini è inesatta, in quanto che in essa la caldaia ha la forma di una cassa quadrata, e due delle tuniche non sono succinte. Sebbene l'affresco sia ben conservato, pure questi errori sono ripetuti dal Garrucci.

9. Fronte dell'arcosolio nel cubicolo III della stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. [1]

Anche qui l'Avanzini si permise delle libertà a detrimento dell'originale, tralasciando il berretto frigio e disegnando tuniche succinte una volta sola invece di due. La fornace manca come nei nn. 4 e 6.

10. Volta del cubicolo II nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196. [2]

I fanciulli sono in una fornace con quattro aperture: il primo ha una tunica di color verde, il secondo, rosso chiaro ed il terzo, grigio sporco, nel qual colore sono dipinti anche i berretti, che mancano nelle copie pubblicate. Questa inesattezza però merita scusa, essendo l'affresco ricoperto da grosse macchie.

11. Sepolcro di Grata nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 62, 1.

Prescindendo da una rottura, l'affresco si trova in condizione molto buona; perciò il d'Agincourt ne fece un calco, ma lo schizzo che egli ne pubblicò riproduce solo la sostanza del quadro. [3] Anche il copista del Garrucci non si attenne in tutto all'originale, avendo disegnato i fanciulli con le tuniche discinte invece che succinte. [4] Migliore, ma solo in questo punto, è la copia del Perret, nella quale i colori sono scelti a capriccio. [5]

12. Campo sinistro della volta nell'arcosolio della cripta di Susanna al coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tavola 172, 2. Inedito.

Questo rozzo affresco, eseguito totalmente in ocra bruna, è molto mal conservato: specialmente del primo dei fanciulli rimangono solo deboli tracce. Manca la fornace, come nei nn. 4, 6 e 9. Fra il primo e il secondo fanciullo è dipinta in alto la mano protettrice di Dio: particolare prezioso, che contribuisce molto ad illuminare il simbolismo che si cela nell'immagine.

13. Volta sopra un sepolcro a' piedi della scala nella catacomba di Ponziano. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. [6]

I fanciulli stanno in una fornace costruita con pietre quadrate ed a tre bocche. Per la vicinanza della porta, i colori dell'immagine ora sono molto svaniti. Al tempo

[1] Bosio, *R. S.*, p. 463; Aringhi, *R. S.*, II, p. 201; Bottari, *R. S.*, III, tav. 149; Garrucci, *Storia*, II, tav. 64, 2; il mio *Gottgeweihte Iungfrauen*, tav. II, 5.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59; Garrucci, *Storia*, II, tavola 24.

[3] *Storia*, VI, tav. XI, 6. Alcune parti del calco sono nel *Cod. vat. lat.*, 9841, fol. 26.

[4] Garrucci, *Storia*, II, tav. 69, 2.

[5] Perret, *Catacombes*, III, tav. VII.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 129; Aringhi, *R. S.*, I, p. 379; Bottari, *R. S.*, I, tav. 43. Garrucci non ne diè copia.

del Bosio doveva trovarsi in condizioni assai migliori, poichè la sua copia la riproduce abbastanza fedelmente.

14. Campo destro della volta dell'arcosolio con la scena del giudizio a Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[1] Tav. 240, 2.

Sotto l'influsso dell'affresco precedente, l'Avanzini qui disegnò la fornace come una bella costruzione di pietre quadre, regolarmente incorniciata nelle bocche, mentre nell'originale nulla si vede di tutto questo. La sua copia passò senza correzioni nell'opera del Garrucci e nei manuali correnti. L'immagine è molto rozza, e dipinta su fondo rosso. Sporgendo i fanciulli assai poco dalla fornace, non si potè mostrare che le loro tuniche erano succinte. La tunica di quel di mezzo è ornata del clavo, dei segmenti alle spalle e di due guarnizioni alle maniche; quella degli altri due, oltre le guarnizioni e segmenti, ha anche il lorum.

15. Parete destra della cripta dei Magi in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 231, 1.[2]

Qui comparisce un'altra volta l'angelo protettore, vestito, come sempre, con gli abiti delle figure sacre. Il nimbo dipinto attorno al suo capo dimostra che il pittore volle ritrarre in lui Cristo stesso. I due giovani che gli stanno alla destra sono molto sbiaditi, ma si riconoscono bene nei tratti principali. Manca la fornace. È noto che il copista del de Rossi fece di questa rappresentazione una scena dell'annunciazione, trasformando il primo giovane nella Madonna seduta e i due altri in angeli. Questo errore, apparentemente incomprensibile, si spiega, ove si consideri che l'affresco, non bene conservato, è dipinto in un cubicolo che non è in contatto coll'aria e nel quale l'illuminazione perde moltissimo d'intensità.

16. Lunetta di un arcosolio nella catacomba sotto la vigna Massimo.[3]

Nelle copie stampate, che non meritano alcuna fede, i fanciulli figurano come tre oranti *nudi*, circondati di fiamme che si ricongiungono sopra le loro teste. Nell'originale, ora perito, la scena sarà stata riprodotta in una maniera simile al tipo comune. Il gran numero di rappresentazioni, che ricorda l'arcosolio delle vergini prudenti e stolte del coemeterium maius, fa assegnare l'affresco al secolo IV.

17. Nel « sacellum quartum » della catacomba dei Giordani.[4]

La pittura originale è da lungo tempo distrutta. Essa conteneva un particolare, il quale non si riscontra che sui sarcofagi: il pittore aveva aggiunto al gruppo solito un *ministro* che porta legna per la fornace accesa. La presenza di questa persona nella scena prova che la pittura appartiene al IV secolo.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 565; Aringhi, *R. S.*, II, p. 329; Bottari, *R. S.*, III, tav. 186; Garrucci, *Storia*, II, tavola 82, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1879, tavv, I-II.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 495; Aringhi, *R. S.*, II, p. 249; Bottari, *R. S.*, III, tav. 158; Garrucci, *Storia*, II, tavola, 68, 1.

[4] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. III, 2 (Bosio, *R. S.*, p. 525; Aringhi, *R. S.*, II, p. 279; Bottari, *R. S.*, III, tav. 169; Garrucci, *Storia*, II, tav. 71, 3).

II.

I tre fanciulli che rifiutano di adorare la statua.

1. Parete destra del « cubiculum clarum » a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Principio del IV secolo. Tav. 123, 1.

La cappella ove esiste questo affresco, che era illuminata da un gran lucernario, ha vicino un cubicolo eretto contemporaneamente ad essa, che fu lasciato senza ornamento di sorta. Essa, come opina il de Rossi, servì di sepoltura ai Santi martiri Crescenzione e Marcellino, poichè di quest'ultimo leggiamo nel *Liber Pontificalis*[1] che fu sepolto « in cymiterio Priscillae in cubiculum qui patet usque in hodiernum diem... in crypta iuxta corpus sancti Crescentionis ». Da ciò sembrerebbe che la scena dei fanciulli che rifiutano di adorare la statua sia stata scelta per ragione dei martiri, che parimenti avevano con costanza rifiutato di tributare onori divini all'imperatore.

I molti visitatori del sepolcro graffirono i loro nomi e brevi preghiere sulle pareti, e così danneggiarono di molto le pitture. La rappresentazione dei tre fanciulli è la meglio conservata. Nabucodonosor, nel nostro caso l'imperatore, siede su d'una seggiola senza spalliera coperta di tappeti, e con la destra (ora distrutta) dà l'ordine di adorare la sua statua; egli calza scarpe senatorie, indossa tunica gialla e paludamento purpureo. Ci compensa del capo, quasi totalmente rovinato, l'erma in cui è raffigurato con corta barba intiera. I fanciulli fanno con la mano un gesto di repulsione e s'allontanano guardando con orrore la statua. L'età della pittura è il principio del IV secolo, quando infieriva la persecuzione dioclezianea. Concorda con questa data la tecnica: tanto lo stucco, quanto i colori sono di qualità molto buona. Lo stile invece rivela già le durezze che in seguito sempre più si accentuarono; qualora non dovessimo basarci che su di esso, dovremmo abbassare la data di qualche decennio. Pertanto l'affresco è di grandissimo valore per giudicare delle pitture della fine del III e dell'inizio del IV secolo; esso ci avverte che, nel determinare l'epoca degli affreschi non deve annettersi soverchia importanza al loro stile, e che esso deve subordinarsi, quando è necessario, alle circostanze di luogo, tecnica, vestiario e contenuto.

2. Campo sinistro della volta di un arcosolio nella regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Callisto.[2]

L'immagine è perduta o distrutta. Ne possediamo solo la copia contraffatta, pubblicata dal Bosio. Da essa può ricavarsi soltanto la disposizione della scena: i giovani, il terzo dei quali fu trasformato in carnefice, erano a sinistra; vicino ad essi era il re, parimenti in piedi e, secondo ogni apparenza, con lo scettro nella sinistra; all'estremità trovavasi la statua, verso la quale il re additava con la destra.

[1] Ed. Mommsen, p. 40.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 279; Aringhi, *R. S.*, I, p. 587; Bottari, *R. S.*, II, tav. 82; Garrucci, *Storia*, II, tavola 35, 2.

§ 101. Susanna e i due vecchioni.

In un luogo spesso ricordato del suo commentario su Daniele, Sant'Ippolito interpreta Susanna come figura della Chiesa e i due vecchioni come figura dei due popoli ostili alla medesima, il giudeo ed il pagano: Ἡ Σωσάννα προετυποῦτο εἰς τὴν Ἐκκλησίαν... οἱ δὲ δύο πρεσβύτεροι εἰς τύπον δείκνυνται τῶν δύο λαῶν τῶν ἐπιβουλευόντων τῇ Ἐκκλησίᾳ· εἷς μὲν ὁ ἐκ περιτομῆς, καὶ εἷς ὁ ἐξ ἐθνῶν.[1] Da molti si volle attribuire un identico significato simbolico anche alle pitture cimiteriali che rappresentano alcuni episodi della storia di Susanna. Noi però riteniamo con certezza che Susanna, liberata da Daniele dalla falsa accusa e dalla condanna a morte, simboleggi l'anima del defunto, salvata dalle insidie del demonio, e che perciò abbia lo stesso senso espresso dalla *Commendatio* nella laconica preghiera: « libera, Signore, l'anima del tuo servo, come liberasti Susanna dai delitti di cui fu falsamente accusata ».

Le scene di Susanna sono meno numerose di quelle illustrate qui sopra; possiamo citare solo sei sepolcri, sui quali la Santa è dipinta: la cappella greca, del secolo II, un arcosolio in San Callisto, del III secolo, un loculo in Santa Domitilla, un arcosolio in Pretestato, uno nel coemeterium maius, un altro ai Santi Pietro e Marcellino del IV secolo. La ragione di questa rarità va riposta principalmente nella difficoltà di trattare il soggetto da rappresentare. Di fatti i pittori non riuscirono a inventare un tipo di facile intelligenza; fino al IV secolo inoltrato ognuno concepì il soggetto in modo diverso, per cui anche gli archeologi escogitarono un'interpretazione diversa per ogni scena. Solo nell'ultimo periodo si formò un tipo comune, che riproduce il *momento in cui i vecchioni sorprendono Susanna:* Susanna, in atteggiamento di orante, sta fra i vecchioni, che, essendo personaggi biblici, per lo più sono vestiti di tunica e pallio. Quindi, dopo tre secoli, si creò una scena che per la somiglianza si presta ad essere scambiata con l'accoglienza dei defunti fra i beati, distinguendosene solo per questo, che i vecchioni fanno il gesto di parlare, mentre i Santi o non fanno alcun gesto, oppure stendono la destra od ambedue le mani al defunto per riceverlo. Questa grande somiglianza contribuì certo a far sì che i pittori evitassero, per quanto era possibile, le scene di Susanna.

1. Parete destra e sinistra nella nave della cappella greca. Due strati di stucco. Principio del II secolo. Tav. 14.[2]

Favorito dallo spazio, e per eliminare il pericolo che le sue immagini venissero interpretate erroneamente, l'artista dipinse nella cappella greca tre episodi della storia di Susanna: nella parte destra i vecchi che *la sorprendono*, nella sinistra l'*accusa*, e accanto, *Susanna che rende grazie per la sua liberazione*. La prima scena ci presenta

[1] Hippol., *In Susannam*, Migne, 10, 690 s.

[2] Wilpert, *Fractio*, tavv. IV-V. Cfr. Garrucci, *Storia*, II, tav. 80, 1, 2; Perret, *Catacombes*, III, tavv. 24-25. Le copie del d'Agincourt (*Storia*, VI, tav. IX, 13 e 14) sono inservibili, perchè troppo piccole e troppo fantastiche.

Susanna a guisa di orante, velata, e i due vecchi nell'atto che tentano d'indurla al peccato, stendendo le loro destre verso di lei. Dall'altro lato del gruppo corrisponde ad essi la figura eretta di Daniele, in atteggiamento calmo, introdotta dal pittore nella composizione per prolessi, affine cioè di accennare l'aiuto divino. Dietro Daniele trovasi il bagno, in forma di piccolo edificio con cortinaggio.

Con la introduzione di Daniele nella scena, il suo significato anzichè più chiaro divenne più oscuro, e perciò in realtà essa rimase un problema per gli archeologi, fino a che il Garrucci non diede l'interpretazione giusta, [1] resa certa dalla scena nella parete sinistra che rappresenta l'*accusa* di Susanna. Noi vediamo la Santa fra i due vecchioni, che la tengono per le mani e pongono ognuno una mano sul capo di lei. Quindi l'artista compose il gruppo in esatta conformità con la Sacra Scrittura, la quale, parlando di loro, dice che quando l'accusarono « posero le mani sul capo » di Susanna: « consurgentes autem duo presbyteri... posuerunt manus suas super caput eius ». [2]

Il terzo quadro ci presenta due oranti, una donna velata ed un uomo. Quella evidentemente è Susanna, che ringrazia Iddio per averla liberata dal pericolo di morte; nell'uomo dobbiamo riconoscere uno dei suoi, ed anzi tutto suo marito Gioacchino, che si unì a Susanna nel rendimento di grazie e « lodò Iddio, perchè nella sua sposa non fu trovata alcuna azione turpe ». [3]

2. Campo sinistro dalla volta dell'arcosolio di Susanna, sopra la cripta di Sant'Eusebiō in San Callisto. Stucco di due strati. Seconda metà del III secolo. Tav. 86. [4]

Analizzammo questa scena più sopra, a p. 112 e rilevammo con quali mezzi semplici e con quanta abilità il pittore avesse saputo compiere la missione affidatagli, di rappresentare la liberazione di Susanna e la condanna dei vecchioni. Susanna, come figura principale, è quella che risalta maggiormente: dai suoi occhi sembra trasparire il trionfo sopra i suoi nemici già assicurato; uno di questi ha già ricevuto la terribile sentenza e Daniele sta appunto pronunciando anche sull'altro il fatale giudizio. Pertanto la scena può considerarsi come un'illustrazione diretta della preghiera: « libera, o Signore, l'anima del defunto, come liberasti Susanna dalla falsa accusa ». Nella figura alquanto trascurata del vecchio accanto al tribunale devesi osservare che fu aggiunta dopo che Daniele e Susanna erano già stati dipinti.

3. Parete sinistra della cripta di Susanna nel primo piano della catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 142, 1. Inedita.

Di questa pittura, eseguita secondo ogni apparenza con grande cura, rimangono solo le teste trattate pastosamente, e parte delle mani delle figure: il resto è del tutto svanito. L'artista destinò alla sua composizione il campo lungo e basso fra due

[1] Garrucci, *Storia*, II, p. 86.

[2] *Dan.*, 13, 34.

[3] *Dan.*, 13, 63. Per la somiglianza dell'orante con Daniele nella scena di Susanna sorpresa nel bagno, quando pubblicai la *Fractio* (p. 23) lo presi per Daniele. Ma a questa interpretazione si oppone la circostanza che Daniele vi comparisce come *rappresentante di Dio*, e perciò non può figurare bene in una scena di rendimento di grazie.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, tavv. XX, 2 e XXI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 2-5; Wilpert, *Sakramentskapellen*, p. 11, fig. 7.

sepolcri: per riempirlo pose Susanna in mezzo e i due vecchioni alle estremità, così che avanzò un grande interstizio fra le figure. Susanna, la cui faccia ha conservato grande freschezza di colori, stende le braccia alla preghiera: indossa dalmatica e fazzoletto da testa, più una collana di perle attorno al collo. Il suo sguardo ansioso si volge a sinistra, ove dietro un albero sta uno dei tentatori, con barba e capelli radi e con la destra fa il gesto di parlare. Se i resti di color rosso sotto questa mano non c'ingannano, egli tiene chiuso nella sinistra un rotolo di scritture. Del vecchio che si trova dal lato opposto, e sta pure dietro un albero, ora si riconosce con sicurezza soltanto la sommità della testa calva, la quale al principio mi fece pensare a San Paolo e per conseguenza ad una defunta inter sanctos; ma la vicinanza degli alberi ai tentatori e la loro distanza da Susanna provano che gli alberi non figurano il Paradiso, sì bene vanno collegati ai vecchi, accanto ai quali il pittore li pose. Inoltre il vecchio che sta a sinistra fa il gesto di parlare.

L'immagine risale alla prima metà del IV secolo e finora è la più antica fra quelle, in cui comparisce una figura femminile con collana di perle attorno al collo.

4. Lunetta dell'arcosolio nella cripta di Susanna al coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 220. Inedita.

Anche qui Susanna è dipinta sotto forma di orante velata. Nè mancano i due alberi caratteristici, che però, in causa dello spazio ristretto, sono più vicini a Susanna. Sotto l'albero a sinistra è rannicchiato uno dei vecchi, che solleva una mano, forse in atto di ammirazione per la bellezza di Susanna; l'altro fa un gesto identico con la dritta e procedendo verso destra, si volge indietro a riguardare Susanna.[1] Ho detto *inedito* questo affresco, perchè la riproduzione caricaturistica del Davin nella sua opera sulla cappella greca (tav. XIV, 2), non merita il nome di copia.

5. Lunetta dell'arcosolio del cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 232, 3.[2]

Dalla mia tavola può rilevarsi che la pittura ci è pervenuta in condizioni eccellenti: per questo le copie pubblicate non contengono errori essenziali; quella del Garrucci anzi è riuscita abbastanza buona. Come nell'affresco precedente, Susanna in figura di orante velata sta in piedi fra due alberi. Dei vecchi, l'uno ha la destra stesa verso di lei e l'altro la tiene sollevata in atto di parlare, entrambi si avanzano frettolosi verso di lei. Il pittore, lasciando molto scoperta una delle loro gambe, volle forse esprimere la fretta con cui camminavano; del resto una particolarità identica si riscontra in altre figure, per esempio, in Cristo, Mosè ed un Apostolo.[3]

6. Parete anteriore dell'arcosolio di Celerina nella catacomba di Pretestato. Uno strato di stucco. Fine del IV secolo. Tav. 251.[4]

[1] Il de Rossi nel suo *Bullett.* (1877, p. 154) diede un'interpretazione affatto singolare di questa scena; egli vide nel vecchio a sinistra il defunto, in Susanna la Santa locale Emerenziana e nel vecchio a destra il principe degli Apostoli che riceve il defunto.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 381; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 123; Garrucci, *Storia*, II, tav. 53, 2.

[3] Tavv. 68, 1 e 3; 98 e 193.

[4] Perret, *Catacombes*, I, tav. 78; Garrucci, *Storia*, II, tav. 39, 2.

Le difficoltà che presentava la scena di Susanna, e specialmente il facile scambio con l'immagine di una defunta inter sanctos, indussero l'artista che doveva dipingere l'arcosolio di Celerina nella catacomba di Pretestato, a dare una forma semplice ed intelligibile alla scena della sorpresa di Susanna nel bagno; egli dipinse una *pecora fra due lupi* scrivendo sulla prima SVSANNA, sul lupo a destra SENIORIS. In tal guisa ogni cosa risultò chiara e divenne impossibile qualsiasi equivoco. Con somma probabilità servirono di base alla composizione le parole del Salvatore: « ecco, io vi mando come agnelli fra lupi ». [1] Questa scena ha un valore eccezionale per la rappresentazione di Susanna come figura dei defunti, che Iddio deve proteggere dal nemico — i lupi — poichè nel campo inferiore della lunetta ricomparisce la pecora, senza alcuna iscrizione e non fra lupi, ma fra due pecore, quindi la *defunta fra gli eletti.* [2] L'affresco di Susanna in confronto con gli altri dell'arcosolio è benissimo conservato; è della fine del IV secolo.

§ 102. Giona.

Gesù aveva detto: « Come Giona stette tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così anche il figlio dell'uomo starà tre giorni e tre notti nel seno della terra ». [3] Queste parole del Salvatore, allusive alla sua discesa al Limbo, e, indirettamente, alla sua morte e gloriosa risurrezione, somministrarono ai cristiani il motivo di usare simbolicamente la storia del profeta, in quanto, cioè, riferivansi alla salute eterna. Esse inoltre ci aprono il senso di questo simbolismo: Giona gittato in mare ed ingoiato dal pesce simboleggia il cristiano morto e deposto nel sepolcro; il pesce, la morte e la morte eterna o il dragone infernale, dal quale Iddio deve salvare l'anima del defunto, come dal ventre del pesce aveva già liberato Giona. Questo simbolismo trovasi chiaramente espresso nella seconda orazione pseudo-ciprianica, in cui il fedele che prega, ricorda al Signore la prodigiosa liberazione del profeta per ottenere un'identica manifestazione di misericordia: « come tu esaudisti Giona dal ventre del pesce, così ascolta me pure e dalla *morte gittami alla vita* ». [4] Di maggiore importanza è nel caso nostro la lapide, che, a parere del de Rossi, appartiene al periodo precostantiniano, e della quale il Perret [5] e il Garrucci [6] pubblicarono buoni facsimili. [7] Sotto il testo dell'iscrizione vedesi il Buon Pastore con la pecora sulle spalle, a destra un leone, a sinistra il pesce che rigetta Giona ed in fondo un'ancora. Il Le Blant spiegò già il signi-

[1] *Luc.*, 10, 3.

[2] Cfr. su ciò § 108, n. 11 e § 116.

[3] *Matth.*, 12, 40.

[4] Inter opp. Cypr., ed. Hartel, III, 147: « Sicut exaudisti Ionam de ventre ceti, sic me exaudias et *eicias* me de morte ad vitam ». Per le orazioni cfr. sopra, p. 136 ss.

[5] Perret, nella sua opera: *Les Catacombes de Rome*, V, tav. CXXVII, 1.

[6] Garrucci, *Storia*, VI, tav. 484, 10.

[7] *Mus. Lateran.*, XIV, 8. Cfr. de Rossi, *Bullettino*, 1892, p. 127 s.

ficato della connessione dei simboli, col passo seguente di un'orazione liturgica, nella quale si supplica il Signore a proteggere il defunto dagli assalti del leone e del drago, cioè di Satana: « Non ei se opponat leo rugiens et *draco devorans*, miserorum animas rapere consuetus ».[1] Nello stesso senso noi pure oggi, nella liturgia funebre preghiamo all'Offertorio: « Domine Iesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis *inferni* et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus », ecc.[2]

È strano che nelle preghiere della *Commendatio* non vi sia alcun accenno a Giona; ma quest'omissione potè facilmente essere causata da un errore dei codici, giacchè il profeta comparisce in un *Ordo* del secolo XI: « Libera eum, Domine, sicut liberare dignatus es... Ionam de ventre ceti »[3] e la nota patera di Podgoritza,[4] che contiene evidentissime reminiscenze delle preci liturgiche pei defunti, porta sopra le scene di Giona la leggenda: « diunam (Ionas) de ventre queti LIBERATVS EST ».[5]

Finora si conoscono *cinquantasette* monumenti con rappresentazioni di Giona, e poichè molte di esse presentano *tre* ed anche *quattro* scene, così il totale di tutte le immagini di Giona supera perfino quelle del Buon Pastore. Le più antiche rappresentazioni risalgono alla prima metà del II secolo; le più recenti sono della seconda metà avanzata del IV.

1. Cubicolo doppio (XY) dell'ipogeo di Lucina in San Callisto. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav. 26, 1.

Le tre rappresentazioni di Giona occupavano i tre campi superiori nel secondo cubicolo (Y); a sinistra era dipinto Giona *gittato in mare* dalla nave, ed in mezzo, sopra i due pesci, Giona vomitato dal mostro. Le due scene furono staccate dalla parete e perirono. Nel campo della parete destra rimane tuttora Giona che *riposa sotto la pianta;* egli si appoggia sul braccio sinistro e guarda pensieroso davanti a sè. Non ostante i difetti del disegno, l'artista riuscì ad esprimere molto bene il riposo. Nelle copie che finora ne furono pubblicate manca la zucca,[6] come pure non è riprodotta bene neanche la figura del profeta. Già fu detto sopra[7] che questa immagine diede motivo a false sentenze intorno alla genesi delle rappresentazioni di Giona. A destra e a sinistra di Giona si vede una colomba col ramo d'olivo. Nel campo sottostante è dipinto isolato, come puro ornamento, il mostro marino.

2. Lunetta della nicchia destra alla cappella di San Gennaro in Pretestato. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 34.[8]

Un sepolcro posteriore distrusse due terzi della lunetta e della sua decorazione. Le pitture della lunetta dell'arcosolio di Carvilia Lucina, distante solo pochi passi dalla cap-

[1] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. XXX, IV; Mabillon, *Museum Italicum*, I, p. 385.

[2] Missale Romanum nell'*Officium defunctorum*.

[3] Martène, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, I, p. 899.

[4] Le Blant, loc. cit., tav. XXXV.

[5] Cfr. anche sopra, p. 47 ss.

[6] De Rossi, *R. S.*, I, tav. IX (copia incompleta e troppo piccola, quindi inservibile per studi iconografici); Garrucci, *Storia*, II, tav. 2, 2 (inesatta ed incompleta).

[7] Vedi p. 47.

[8] Garrucci, *Storia*, II, tav. 37, 4.

pella di San Gennaro, delle quali parliamo al n. 20, non lasciano dubbio che qui fossero dipinte tutte e tre le scene di Giona. Siccome dal lato formale la scena più importante è quella che rappresentava il profeta gittato in mare, così essa occupava il centro; si vedono ancora la vela con l'albero e, rivolte in basso, le teste dei due uomini della ciurma che avevano gittato Giona fuori della nave. A sinistra di questa scena era forse dipinto Giona rigettato sulla spiaggia, e a destra il profeta che riposa sotto l'arbusto. La colomba, che tuttora si scorge nel canto sinistro, rammenta una pietra sepolcrale della stessa catacomba di Pretestato, nella quale sono scolpiti Giona rigettato, il mostro e sopra una colomba;[1] essa inoltre ricorda l'immagine dei tre fanciulli su i quali si libra la colomba col ramo d'olivo (tav. 78, 1), e quelle del sacrifizio d'Isacco (tav. 201, 1 e 3), nelle quali vediamo parimenti una colomba col ramo d'olivo. In questa nostra le zampe sono distrutte; è molto probabile che anch'esse stringessero il ramo d'olivo.

3. Volta della cappella dei Sacramenti A 2 a San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 38.[2]

In questo cubicolo le tre scene sono distribuite in altrettante lunette sul soffitto. Il Giona gittato in mare fu rovinato completamente da un sepolcro posteriore; nella lunetta sopra l'ingresso vedesi Giona vomitato dal mostro, e nella terza, a destra dell'ingresso, egli dorme sotto la pergola. La prima delle due immagini superstiti è ora molto sbiadita.

4. Pareti della cappella dei Sacramenti A 3 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 26, 2 e 3.[3]

Come nella cripta di Lucina, così anche qui le scene di Giona furono riservate ai tre campi superiori delle pareti; a sinistra Giona gittato in mare, a destra rigettato dal mostro marino e nella parete mediana, in atto di riposo sotto la pergola, la quale è ora quasi del tutto scomparsa e manca nelle copie che ne furono pubblicate; ai due lati della pergola si vede una colomba col ramo d'olivo fra gli artigli. La prima scena, in conseguenza del continuo viavai dei visitatori, è oggi talmente obliterata ed annerita dal fumo, che dovemmo rinunciare a riprodurla. Il profeta dormiente è steso lungo, con le gambe l'una sull'altra e si appoggia sul braccio sinistro, tenendo la destra sotto il capo. In tal guisa è comunemente raffigurato il riposo di Giona.

5. Nicchia del cubicolo IV nella catacomba di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 44, 2; 45, 2.[4]

Nel campo destro della volta Giona è gittato dalla nave, di fronte è rigettato dal mostro marino e nella lunetta, dorme sotto l'arbusto. La prima pittura si distingue dalle rappresentazioni più antiche delle cappelle dei Sacramenti A 3 ed A 6, perchè in essa i due marinai gittano Giona nelle fauci del mostro. Da quel tempo in poi tale

[1] Perret, *Catacombes*, V, tav. LVII, 7.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 4, 2 (ambedue in iscorcio prospettico).

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVI; Garrucci, *Storia*, II, tav. 6, 2-4.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 543; Aringhi, *R. S.*, II, p. 299; Bottari, *R. S.*, III, tav. 177; Garrucci, *Storia*, II, tavola 76, 1.

episodio viene rappresentato quasi sempre in questa nuova forma. Tutte e tre le immagini sono parzialmente molto sbiadite; nella terza, Giona non riposa sotto la pergola solita, ma sotto quattro piante di zucca, che sopra di lui si ravvolgono a formare un tetto ombroso. Questa scena fino dal tempo del Bosio non doveva essere molto ben conservata, poichè l'Avanzini, nella sua copia, trasformò in strisce di panno pendenti le ghirlande di fiori poste per ornamento nell'originale.

6. Parete sinistra della cappella dei Sacramenti A 6 a San Callisto. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 47, 2.[1]

Sulla parete sinistra fu ripetuto dal cubicolo A 3, con lievi varianti, il ciclo; a destra Giona gittato in mare, nel mezzo il mostro che lo vomita, ed a sinistra il riposo del profeta. Nella parte posteriore della nave si innalza un piccolo albero senza vele, con una traversa, che gli dà la forma di croce. È possibile che, come taluni sostengono, il pittore abbia voluto figurare la croce, ma non abbiamo il menomo fondamento per asserirlo.

7. Cappella dei Sacramenti A 5 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 47, 1.[2]

Delle tre scene rimane solo quella di Giona in riposo sotto la zucca. Le altre due erano certamente dipinte, come nella seguente cappella, nella volta ora distrutta.

8. Cubicolo A 4 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del II secolo.[3]

In due lunette della volta sono dipinti, come in A 2, a destra, Giona rigettato dal mostro, ed a sinistra, Giona che riposa. Il profeta gittato in mare era nel campo mediano della parete di fronte all'ingresso, ma un sepolcro più recente distrusse la parte superiore del quadro ed il resto fu danneggiato dal rinforzo fatto più tardi al sepolcro principale e rimase così coperto dallo stucco, che non si sospettò neppure l'esistenza della pittura. Io rimossi lo stucco e trovai quasi tutta la nave, una parte di Giona e le gambe di uno dei marinai.[4]

9. Volta dell'arcosolio principale nel cubicolo III a Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 56.[5]

Dopo l'uso invalso da un secolo, di rappresentare nell'arte cimiteriale le tre scene del ciclo di Giona, qui, per la prima volta, ne furono scelte e rappresentate due sole. Nella lunetta a destra della volta, Giona, distrutto a metà da un sepolcro, riposa sotto la pergola con la zucca; nell'atteggiamento ricorda quello della cappella dei Sacramenti A 3 (n. 4). La lunetta a sinistra conserva ancora l'immagine del disco solare sotto forma di testa imberbe, dalla quale partono dei raggi. La figura del profeta che, riposando, è molestato dal sole, fu staccata e perì. Le copie antiche sono infedeli e si *contraddicono:* l'Avanzini diede a Giona, oltrechè un vestiario superiore informe, anche una tunica con maniche strettamente aderenti, che giungono fino al polso. Nella copia

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 9, 2.

[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 8, 6.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 8, 1.

[4] Cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 36, fig. 14.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 243; Aringhi, *R. S.*, I, p. 551; Bottari, *R. S.*, II, tav. 65; Garrucci, *Storia*, II, tavola 27; Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XVII, 1.

del Ciacconio, Giona è nudo fino alla cintola, indi vestito d'una striscia di abito che non può determinarsi e lascia intravvedere la forma delle gambe, così che va ritenuto che anche qui fosse nudo. Che egli poi non avesse barba, lo prova l'immagine superstite della lunetta opposta, ove, come sempre, è di aspetto giovanile, imberbe.

10. Volta della cripta della Madonna ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 61. Inedita.

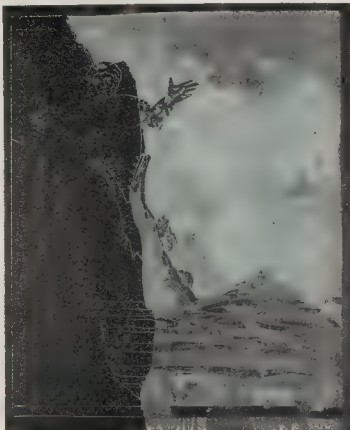
In questo cubicolo troviamo per la prima volta le *quattro* scene del ciclo: nel campo sopra il Buon Pastore la pittura del soffitto ci mostra Giona gittato da due uomini nelle fauci del mostro, a destra ne è rigettato, nel campo sopra l'ingresso dorme sotto la pergola, ed a sinistra siede in atto meditabondo, con l'indice della destra portato alla guancia. Nei due affreschi il mostro marino sporge dalle onde solo con la parte anteriore; nel secondo quadro è da notarsi inoltre che Giona tiene le braccia stese a modo di orante. Tolti leggieri deterioramenti, le scene sono ben conservate.

11. Campo destro della volta d'una nicchia presso l'ipogeo degli Acili in Santa Priscilla. Metà del III secolo. Tav. 70, 2.[1]

Delle immagini di Giona dipinte in questo arcosolio rimane solo quella del profeta sotto la pergola, che occupa il campo destro della volta ed in cui la figura di Giona è molto sbiadita: somigliava a quella della tav. 26, 1, ma aveva direzione inversa. Le altre due scene, come nella nicchia della stessa catacomba ricordata sotto il n. 5, erano senza dubbio dipinte nei campi ora periti, di fronte e nella lunetta. L'artista ebbe la singolare idea di incorniciare le scene con altre; dietro Giona in riposo sta a sinistra Eva con l'albero ed il serpente: a destra, ove lo stucco è caduto, trovavasi Adamo. Più sopra notammo altre divisioni di simile natura. (pp. 190 s., 299 s. e 301).

Fig. 31.

12. Cubicolo 52 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 65, 1 e 69. Inedito.

Le rappresentazioni di questo cubicolo sono dovute alla medesima famiglia di artisti, ai quali dobbiamo quelle della cripta della Madonna (n. 10). Nella parte interna della parete d'ingresso, a sinistra di chi entra, esiste frammentaria la scena del profeta rigettato, danneggiata dalla violenta asportazione degli stipiti. Era identica al n. 10, così che facilmente può supplirsi quello che manca (fig. 31). Il Bosio non fece copiare

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888, tav. III (su mio disegno).

l'immagine: segno che allora era guasta come adesso. In faccia, nel campo sinistro dell'arcosolio, è dipinto Giona che riposa sotto la pianta. Un sepolcro di bambino distrusse la testa col braccio destro, non che il tetto della pergola. L'Avanzini fece di questa figura un Giobbe,[1] alterandone alquanto l'atteggiamento e completandone la testa. Perciò l'affresco può considerarsi inedito. Per la prima scena, Giona gittato dalla nave, manca lo spazio nel cubicolo: quindi essa non vi era dipinta.

13. Volta del cubicolo 53 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 67.[2]

In questo cubicolo abbiamo il più antico esempio di uno speciale ciclo, composto di tre scene di Giona, ciclo che non comparisce nelle altre catacombe. La sua particolarità caratteristica sta nella prima scena, la quale contiene semplicemente il pesce, che ha già ingoiato per metà il profeta, ed ha perciò grande somiglianza con la seconda, da cui si differenzia solo in questo che Giona sporge dalle fauci del mostro marino con la metà *inferiore* del suo corpo. Nella volta, di cui ora parliamo, essa fu dipinta a sinistra del Buon Pastore, ma da lungo tempo è distrutta insieme allo stucco: anche il Bosio nella sua copia dovè lasciare vuoto lo spazio « essendo caduta l'incollatura », come egli nota. Più sotto illustreremo (21-23) tre soffitti che presentano il ciclo completo e vanno attribuiti alla stessa classe di artisti.

14. Volta del cubicolo I nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 71, 1.[3]

L'immagine di Giona è l'unica rimasta di tutta la pittura che decorava la volta, e rappresenta il profeta in riposo sotto la pergola. Quantunque la parte di mezzo della figura manchi insieme allo stucco, pure dalla mia copia può rilevarsi che Giona somiglia a quello riprodotto nella tav. 104: quindi il disegno dell'Avanzini, nel quale Giona ha il corpo in positura stravagante, non è esatto.

15. Volta sopra l'ingresso della cappella della vestizione a Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 82, 2.[4]

Qui con esempio unico fu dipinta soltanto la scena di Giona rigettato, scena che consta del mostro marino e del profeta, in sembianze di fanciullo. L'artista non accennò neppure in minima parte nè la terra ferma, nè l'acqua. Ciò tuttavia non impedì all'Avanzini di dipingere nella sua copia non solo l'acqua, ma anche il cielo con nuvole. L'immagine si trova nell'arco sopra la porta ed è ben conservata.

16. Campo destro della volta di un arcosolio non lungi dall'area I in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 89, 2.[5]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 347; Aringhi, *R. S.*, II, p. 75; Bottari, *R. S.*, II, tav. 105; Garrucci, *Storia*, II, tavola 46, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 343; Aringhi, *R. S.*, II, p. 71; Bottari, *R. S.*, II, tav. 103; Garrucci, *Storia*, II, tavola 44, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 331; Aringhi, *R. S.*, II, p. 59; Bottari, *R. S.*, II, tav. 97; Garrucci, *Storia*, II, tavola 41, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 547; Aringhi, *R. S.*, II, p. 303; Bottari, *R. S.*, III, tav. 179; Garrucci, *Storia*, II, tavola 71, 1.

[5] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XX; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 1.

Giona riposa sotto l'arbusto. La sua figura vigorosa, un pò mal disegnata, con la fronte bassa ed i capelli corti ha dell'atletico; è evidente che ciò è del tutto casuale e non fu inteso dall'artista. Nel campo opposto sta Daniele fra i leoni e nel mezzo la bella orante della tav. 88.

17. Volta della cripta con la rappresentazione del principe degli Apostoli ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tavv. 95, 3 e 96. Inedita.

La ricca pittura del soffitto di questo cubicolo è molto deteriorata per l'umidità e piena di macchie, quindi occorse lavarla molto con acqua per poterne fare una copia. Essa ci presenta il ciclo di Giona in *quattro* scene. A sinistra il profeta è da un uomo gittato fuori della nave nelle fauci del mostro marino, e nel campo che sta di sopra egli è rigettato; a destra Giona dorme sotto la pergola, e nella lunetta sopra l'ingresso egli siede in atteggiamento mesto sotto la pianta inaridita. La prima immagine è la più importante e per fortuna anche la meno danneggiata. Nella barca vedesi, oltre il marinaio nudo che getta Giona, una donna orante velata. Questo fatto alquanto strano, e che finora è unico nel genere, si spiega con quanto dicemmo a p. 337 sul significato simbolico della prima scena, che in certo qual modo simboleggia il seppellimento del defunto. Perciò nella donna dobbiamo riconoscere una rappresentante dei superstiti, i quali con la preghiera prendono parte alla deposizione.

18. Volta della cripta dell' Orfeo nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 100. Inedita.

In questo cubicolo, molto tempo prima che fosse scoperto, un buon terzo della pittura della volta era già staccata ed essendo rimasta sconosciuta al canonico Boldetti e agli altri devastatori delle catacombe, se ne trovarono molti frammenti fra le macerie. Servendomi di questi, potei completare il resto, almeno in parte. La mia tavola mostra che abbiamo avanti agli occhi una copia alquanto cambiata del soffitto della cripta della Madonna (tav. 61): nel mezzo vedesi il Buon Pastore; nei campi che lo circondano, quattro scene di Giona e quattro oranti, e negli angoli, invece di teste ornamentali, i busti con gli attributi delle quattro stagioni.[1] Le immagini di Giona, come quelle del cubicolo precedente, sono molto annerite: la più riconoscibile è la quarta, che rappresenta il profeta immerso nel dolore; egli siede ed appoggia la guancia sulla destra. La figura è ben disegnata e manifesta che l'artista era un buon osservatore della natura.

19. Volta del cubicolo XII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Seconda metà del III secolo. Tav. 104.[2]

Il ciclo che vedemmo mancante di una scena nel cubicolo 53 (n. 13, tav. 67), qui ci si presenta in tutta la sua integrità: nel campo a destra di Daniele, Giona è ingoiato dal mostro, nell' inferiore viene rigettato e nel sinistro dorme sotto la zucca.

[1] Un lavaggio fatto al busto dell' Inverno poco tempo prima che si stampassero queste linee mostrò che il capo velato è incoronato e le braccia sono libere, come negli altri busti. Questi particolari completano la descrizione che già ne fu data (p. 33 s.).

[2] Bosio, *R. S.*, p. 377; Aringhi, *R. S.*, II, p. 105; Bottari, *R. S.*, II, tav. 120; Garrucci, *Storia*, II, tavola 52, 1.

Le pitture del soffitto dei due cubicoli sono di pittori della stessa famiglia: esse s'assomigliano non solo pel contenuto, ma anche per la disposizione estetica e per l'incorniciatura della decorazione.

20. Lunetta dell'arcosolio di Carvilia Lucina nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 106, 1. Inedita.

Qui sono riprodotte due sole scene del ciclo, il rigetto ed il riposo di Giona. Come notammo più sopra, l'artista le separò con la pittura di Daniele per riempire in modo simmetricamente bello la lunetta. Le due scene ci sono pervenute frammentarie. Della prima manca Giona, sporgente a metà dalle fauci del pesce; della seconda ritrovai fra le macerie dell'arcosolio della galleria sei frammenti, che completano l'affresco, ad eccezione della metà superiore di Giona. Nella fig. 28 a p. 311 ne presentai la ricostruzione, completando le parti mancanti colle tavv. 26, 3, e 82, 2.

21. Volta di una nicchia sepolcrale nell'arenario di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 109. Inedita.

La distribuzione delle tre scene apparisce chiara dalla veduta totale della decorazione della nicchia. Nel campo a destra Giona è gittato in mare da due nani con teste sproporzionatamente grandi; sotto di lui vedesi il mostro in attesa, con le fauci spalancate per ingoiarlo. La nave è una barca a vela, ornata sul fianco da due figure femminili sospese, che tengono ghirlande; la prora termina in una testa di cigno. Nel mezzo dell'arco Giona giace sotto la pergola inaridita: si appoggia sul braccio destro, e tiene la sinistra alzata e stesa come chi fa un soliloquio. L'artista si decise poi ad aggiungere a queste due scene già dipinte anche quella del pesce che rigetta il profeta. Mancandogli lo spazio, collocò il mostro, con un Giona appena visibile, sotto la pergola. Se si prescinde dalle macchie grigie, le immagini sono ben conservate.

22. Profonda nicchia sepolcrale presso il cubicolo 33 ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 113, 1, 2. Inedita.

Qui era ripetuto lo stesso ciclo che sotto i nn. 13 e 19. Nella volta si vede, a destra del tondo centrale, Giona rigettato dal mostro: esso sarebbe egregiamente conservato, se non lo avesse a bella posta deturpato a colpi di zappa la rabbia dei collezionisti, i quali non riuscirono a staccare il quadro centrale. Nel campo opposto, ove lo stucco è caduto del tutto, era ripetuta la prima scena. Di Giona in riposo, che occupava il campo della parete sinistra, rimangono solo il corpo dal petto in su e la pianta; il profeta somigliava a quelli della tav. 47. Esso fu rovinato fin da tempi antichi, quando cioè vi fu incastrata una lapide con iscrizione. Di fronte a Giona in riposo è dipinto Noè. Quindi la nicchia conteneva le stesse immagini delle volte dei cubicoli 53 e XII.[1]

23. Campo destro della volta dell'arcosolio col pastore che munge, nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 118, 3. Inedito.

Giona dorme sotto la pergola. La figura è molto sbiadita nella parte inferiore, e, come quella che le fa riscontro, fino a poco fa era coperta di melma.[2]

[1] Tavv. 67 e 104.

[2] Cfr. p. 312, n. 15.

24. Sepolcro col miracolo della sorgente in Sant'Ermete. Due strati di stucco. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 119, 1. Inedito.

Qui, come sotto il n. 21, la scena era dipinta immediatamente vicino a Giona in riposo. Si scorgono ancora quasi tutto il mostro ed i piedi del profeta. Della pergola formata dalla zucca rimangono tracce minime dietro la sorgente, le parti mancanti delle due rappresentazioni possono facilmente supplirsi con l'aiuto di quelle del n. 21.

25. Volta del cubicolo 37 A nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 130. Inedita.

Come il n. 19, però meno conservata ed in successione inversa: nella lunetta sopra l'ingresso, Giona è inghiottito, a destra viene rigettato e nell'inferiore dorme sotto la pianta. Queste pitture, chiamate dal Bosio stesso « sbiadite », erano talmente coperte di macchie e di muffa, che fu necessario lavarle più volte con acido diluito perchè comparissero come sono visibili nella mia tavola; qua e là si è staccato lo stucco.

26. Volta del cubicolo vicino 37 B. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 131. Inedita.

Come il n. 25, ma in condizioni peggiori. La distribuzione è identica a quella del n. 13: la prima scena trovasi a sinistra, la seconda sull'ingresso e la terza a destra del Buon Pastore. Il quarto campo è occupato da Daniele, che nella pittura della volta del cubicolo XII trovasi nel centro.

Dagli affreschi riprodotti a tav. 67; 68, 2, 3; 77, 3; 104; 113, 1, 2; 129-131 si può scorgere chiaramente, come il medesimo ciclo di immagini fosse ripetuto da una stessa famiglia d'artisti in vari sepolcri e per parecchi decenni, alterando la successione delle scene e trasportando in una cripta, sulla parete d'ingresso, quadri che in un'altra erano nel soffitto, o viceversa trasportandoli dalla parete d'ingresso nella decorazione della volta, oppure, finalmente, tralasciando l'una o l'altra rappresentazione. Come già osservammo, « non era necessario copiare sul luogo i cicli, bastando che i committenti scorressero i fogli-modello ».[1]

27. Arcosolio di Margarita in San Callisto. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[2]

Allorchè questo arcosolio fu liberato dalle macerie, al tempo del de Rossi, le sue pitture erano molto svanite e perciò difficilmente riconoscibili anche a causa del fondo rosso; oggi i colori sono quasi del tutto scomparsi, così che dobbiamo riportarci alla copia del de Rossi, dalla quale risulterebbe che la lunetta a sinistra conteneva Giona rigettato dal mostro. Il profeta però non volgeva il dorso allo spettatore, come nella copia, ma era in atto di preghiera, all'incirca come nella tav. 61. La lunetta destra, lasciata vuota dal copista, con somma probabilità era occupata dall'immagine di Giona in riposo.

28. Sepolcro delle due oranti vicino al cubicolo 10 in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 82, 1. Inedito.

[1] Vedi sopra, p. 145.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XV, p. 81.

Nel campo posto fra due sepolcri scavati nella parete erano dipinte due scene di Giona: il rigetto ed il riposo sotto la pianta. L'affresco si staccò, non si sa quando, dalla parete tufacea e andò in pezzi. Negli scavi fatti verso il 1895, fra le macerie si rinvennero dodici frammenti, coi quali potei mettere assieme tutta la prima scena ed un terzo della seconda. Nella prima, Giona ha le braccia stese in atto di preghiera, come ai nn. 10 e 19. Giona in riposo somigliava a quello della tav. 61.

29. Parete di fronte dell'arcosolio sinistro nel cubicolo 10 a Santa Domitilla. Stucco di due strati. Prima metà del IV secolo. Inedita. Tav. 139, 2.

Nel campo destro, vicino all'arco, rimangono alcune tracce di colori, ma così frammisti con melma, che solo dopo lungo studio potei constatare che vi era dipinto Giona rigettato dal mostro. Il profeta teneva le braccia protese. Nel campo opposto sarà forse stata raffigurata un'altra scena, il profeta gittato dalla nave o in riposo.

30. Volta del cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[1]

Qui erano rappresentate due scene; Giona gittato in mare ed il suo salvamento. L'uno e l'altro perirono insieme allo stucco. La prima somigliava a quella della tav. 189, 1, la seconda a quella della tav. 82, 2, con la differenza che vi erano accennati e l'acqua e la spiaggia. Nella prima l'Avanzini dimenticò di disegnare la vela.

31. Volta dell'arcosolio vicino al cubicolo XI nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 156.[2]

Nel campo a sinistra Giona è rigettato dal mostro marino, a destra riposa sotto il pergolato. Nel primo quadro s'è staccato in un punto lo stucco, così che il mostro è alquanto danneggiato. Giona poi anche qui è dipinto in forma di orante. Le medesime due pitture sono ripetute nel seguente ed in due altri arcosoli (89 e 40): tutti questi monumenti distano poco di spazio e di tempo e vanno attribuiti alla *medesima* famiglia di artisti.

32. Arcosolio del cubicolo del Tricliniarca nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 160, 2.[3]

Come il n. 31, ma in ordine inverso. Il profeta in riposo sotto una folta pergola si distingue dagli altri esemplari per la posa delle braccia e delle gambe. Il pittore dimenticò di dipingere le pupille in Giona che sporge dalle fauci del pesce. Tra le due scene trovasi la personificazione del sole, della quale parlammo a p. 29 s.

33. Campo sinistro della volta nell'arcosolio del cubicolo X nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 58, 2.[4]

Giona riposa, semiseduto, sotto la zucca. In parecchi luoghi i colori si sono sfaldati; i piedi perirono insieme con lo stucco.

[1] Bosio, *R. S.*, 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, p. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 191; Aringhi, *R. S.*, II, p. 119; Bottari, *R. S.*, II, tav. 127; Garrucci, *Storia*, II, tavola 56, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 56, 5.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 369; Aringhi, *R. S.*, II, p. 97; Bottari, *R. S.*, II, tav. 116; Garrucci, *Storia*, II, tavola 50, 1.

34. Arcosolio sinistro del cubicolo I nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[1]

L'artista destinò i campi dell'arcosolio sinistro a scene relative all'acqua: nel mezzo della volta egli dipinse Noè nell'arca, negli altri, invece, quattro rappresentazioni di Giona, due delle quali toccarono alla lunetta e due ai campi laterali dell'arco. Nella lunetta a sinistra Giona viene gittato nelle fauci del mostro, e a destra sulla spiaggia: la prima scena era talmente irriconoscibile ai tempi del Bosio, che l'Avanzini tralasciò il pesce con Giona; oggi essa è quasi totalmente svanita. Nel campo destro dell'arco il profeta dorme sotto la pianta, di fronte sta semiritto e si tocca con la destra il capo in atto di dolore.

35. Volta del cubicolo II nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 171.[2]

Giona dorme sotto la pianta. Il quadro è conservato bene anche oggidì: quindi le copie sono relativamente esatte.

36. Parete di fronte dell'arcosolio nel cubicolo III della stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[3]

Le tre immagini molto sbiadite di Giona gittato in mare, del salvamento e del riposo sono riunite in un piccolo campo della parete anteriore dell'arcosolio in basso. Nella minuscola barca a vela seggono tre marinai, uno dei quali guida il timone e due attendono a gittare in mare il profeta; il mostro, come anche nella seconda scena, sporge solo con la metà anteriore dalle onde, mentre nella copia pubblicata è visibile in tutta la sua lunghezza.

37. Arcosolio del cubicolo colla rappresentazione del Pastore che pascola il gregge nella medesima catacomba. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 172, 1. Inedito.

Nel campo destro della volta Giona riposa sotto la zucca, nel sinistro Noè accoglie la colomba col ramo d'olivo, e la scena del centro rappresenta il Salvatore, al quale è rivolta la preghiera che Dio liberi dalla morte eterna l'anima del defunto, come salvò Noè dal diluvio e Giona dal ventre del pesce. Quantunque ben conservata, pure l'immagine di Giona rimase sconosciuta.

38. Volta sopra il sepolcro delle due grandi oranti nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 122, 2.[4]

A sinistra Giona è rigettato da un mostro marino molto lungo e a destra dorme sotto la pianta. Nella prima pittura la spiaggia, verso la quale Giona stende le mani, è rappresentata, contro tutte le leggi della prospettiva, da una lingua di terra che scende

[1] Bosio, *R. S.*, p. 449; Aringhi, *R. S.*, II, p. 187; Bottari, *R. S.*, III, tav. 142; Garrucci, *Storia*, II, tavola 62, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 455; Aringhi, *R. S.*, III, p. 193; Bottari, *R. S.*, III, tav. 145; Garrucci, *Storia*, II, tav. 63.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 463; Aringhi, *R. S.*, II, p. 201; Bottari, *R. S.*, III, tav. 149; Garrucci, *Storia*, II, tav. 64, 2; Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, tavola II, 5.

[4] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 1; Perret, *Catacombes*, III, tavv. II e V.

a piombo; inoltre sporgono dai flutti tre grandi massi: più a sinistra sono accennate, a quanto pare, quattro onde in modo simile alle spire del mostro. In Giona dormiente, che è eseguito in proporzioni straordinariamente grandi, si scorge chiaro che ha gli occhi chiusi. I due affreschi ci sono pervenuti in condizioni eccellenti.

39. Volta dell'arcosolio di fronte alla cripta di Gaudenzia nella catacomba ad duas lauros. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 187, 1. Inedita.

La disposizione come al n. 31. La scena del profeta rigettato è conservata solo in un minimo frammento, chè, non appena finita, allorquando il cemento era ancor fresco, vi fu posto per ornamento un piatto di vetro, che rovinò la figura di Giona e la parte anteriore del mostro. Del resto essa doveva essere poco differente dal suo modello, giacchè è dello stesso artista.

40. Arcosolio principale del cubicolo di fronte al miracolo del vino nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 189, 2, 3. Inedito.

La scena di Giona rigettato, dipinta nel campo destro della volta, somiglia al n. 32, mentre il profeta che dorme sotto la zucca s'avvicina più al n. 31. Sopra le due figure sono dipinti semplici festoni di foglie e fiori.

41. Arcosolio della cripta dei fornai nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 194 s.[1]

Nei quattro arcosoli del cubicolo, coperti dalla volta di una piccola abside, sono dipinte, nella direzione da sinistra a destra, le quattro scene di Giona; le mie tavole le danno in iscorcio. Nel primo arcosolio vediamo il profeta gittato in mare: un marinaio lo ha preso per le gambe e lo getta nelle fauci del mostro marino; un secondo marinaio siede al timone. Seguono: nell'arcosolio prossimo il rigetto, nel terzo Giona che riposa e nel quarto Giona addolorato. In quest'ultimo affresco, che è in cattivissime condizioni, l'Avanzini tralasciò la pianta inaridita e nel primo diede al timoniere una tunica col berretto frigio, mentre nell'originale è nudo. Il Garrucci accolse nella sua opera, senza alcuna correzione, le copie, e le tre prime furono riprodotte anche nei manuali.

42. Volta della cripta dei bottai nella catacomba di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 203.[2]

Le tre solite scene del ciclo occupano tre delle quattro lunette, che circondano il Buon Pastore: nella lunetta sopra la parete di fondo è raffigurato Giona gittato dalla nave, a sinistra il medesimo rigettato a terra, e sopra la porta il profeta che riposa. Quest'ultimo specialmente è mal conservato.

43. Volta del cubicolo col medaglione nimbato di Cristo nella catacomba di Santa Sotere. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 210. Inedita.

Nelle quattro lunette disposte attorno al busto del Salvatore che trovasi nel centro del soffitto, il ciclo completo è distribuito in maniera che sopra l'ingresso è dipinto il

[1] Bosio, *R. S.*, p. 225; Aringhi, *R. S.*, I, p. 533; Bottari, *R. S.*, II, tav. 56; Garrucci, *Storia*, II, tavola 22, 3-6.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 555; Aringhi, *R. S.*, II, p. 315; Bottari, *R. S.*, III, tav. 183; Garrucci, *Storia*, II, tavola 78, 2.

profeta gittato in mare, a destra il salvamento, a sinistra Giona in riposo e sopra la parete di fondo il profeta triste. Essendo fino a poco fa il lucernario del cubicolo rimasto aperto, i colori della pittura della volta sono in parte molto sbiaditi in seguito al contatto coll'aria. Della quarta immagine, che è meno danneggiata, il Perret pubblicò una copia inesatta,[1] che passò poi nei manuali; le altre sono ancora inedite.

44. Fronte dell'arcosolio di Zosimiano nella catacomba di Santa Ciriaca. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 205.[2]

Giona riposa sotto la pergola. Nei bordi che incorniciano l'immagine è scritta la seguente acclamazione rivolta al defunto: ZOSIMIANE IN DEO VI*vas*, « Zosimiano vivi in Dio! ».

45. Volta sopra il sepolcro con la scena dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 189, 1. Inedita.

Le immagini, dipinte nella metà della volta sopra il sepolcro con molte scene,[3] sono conservate relativamente molto bene: a destra Giona è gittato da un marinaio nelle fauci del mostro, a sinistra è rigettato sulla spiaggia, raffigurata come al n. 38, e nel terzo campo egli riposa sotto la zucca. Tutte e due le volte il pesce ha il corpo molto sottile ed è eseguito a colori verde, bianco e rosso.

46. Soffitto della cripta di Susanna nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 221. Inedito.

Il soffitto ha una volta a croce, nei cui quattro scompartimenti sono dipinte le quattro scene di Giona incorniciate da festoni di fiori. In quella sopra la parete di fondo due marinai da una barca a vele ornata da una linea ondeggiante gettano il profeta che hanno preso ognuno per una gamba; Giona ha le braccia stese verso le fauci del mostro, come per tuffarsi. Il campo sinistro contiene il profeta rigettato, quello sopra l'ingresso il medesimo in riposo e l'ultimo Giona che siede sotto l'arbusto disseccato, e, come in soliloquio, protende le mani. Le immagini sono eseguite quasi totalmente in ocra rosso-bruna ed alquanto sbiadite: esse appartengono alle più rozze produzioni della pittura cimiteriale.

47. Campo sinistro della volta dell'arcosolio di Zosime nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 224, 1.[4]

In origine era stato destinato a tutto il campo il solo Giona in riposo, che di fatti ne occupa la massima parte: dopo il pittore vi aggiunse, come meglio potè, le scene del gettito in mare e del rigetto sulla spiaggia. Anche queste pitture sono rozze in modo straordinario: specialmente il profeta in riposo è disegnato assai male. L'Avanzini corresse gli errori dell'originale e tolse tutti gli altri difetti, per cui la sua copia non presenta che il contenuto del quadro.

48. Fronte di un arcosolio dietro la cappella dei sei Santi a Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 226, 3. Inedita.

[1] *Catacombes*, I, tav. LXVII.
[2] De Rossi, *Bullett.*, 1876, tav. VIII.
[3] Tav. 212.
[4] Bosio, *R. S.*, p. 473; Aringhi, *R. S.*, II, 211; Bottari, *R. S.*, III, tav. 154; Garrucci, *Storia*, II, tavola 66, 2.

Questo affresco è l'unico esempio di un Giona isolato che è gittato in mare dal naviglio: esso, come pure il suo riscontro, fu talmente obliterato poco dopo la sua esecuzione, quando i colori non erano ancora asciutti,[1] che la nave ha perduto la sua forma. La grandezza di chi vi è dentro, prova che n'era dipinta solo la parte anteriore. Del mostro rimangono deboli tracce.

49. Volta del cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 233.[2]

Qui è rappresentato ancora una volta il ciclo completo. Nel campo a destra della immagine centrale il profeta dalla barca è gittato da un uomo nelle fauci di un mostro; sopra l'ingresso egli è rigettato, a sinistra riposa sotto la zucca, e sopra la parete di fondo siede dolente a causa della pianta inaridita. Nella seconda scena il pittore aggiunse un colle isolato, per accennare la spiaggia salvatrice: questo dettaglio manca presso il Garrucci, ma si trova nell'Avanzini, la cui copia di tutto il soffitto è abbastanza fedele.

50. Cubicolo doppio nell'ipogeo di Santa Tecla. Uno strato di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 235. In parte inedito.[3]

Nella parete di fronte dell'arcosolio destro è dipinto a destra Giona gittato dalla nave, a sinistra Giona salvato; seguono poscia, sulla fronte dell'arcosolio della parete di fondo, a destra Giona in riposo ed a sinistra il medesimo afflitto. Tutte e quattro le scene sono dipinte su fondo verde-scuro grossolano. Solo con grande fatica possono riconoscersi i contorni delle due prime, essendo molto sbiaditi i colori; le due altre, invece, come fa vedere la mia tavola, sono conservate alquanto meglio.

51. Volta dell'arcosolio della guarigione dell'ossesso nella catacomba di Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[4]

Quasi per ognuna delle immagini di questo arcosolio dovemmo accennare gli errori delle copie dell'Avanzini; molto inesattamente fu disegnata anche la rappresentazione di Giona, inquieto per la pianta inaridita, raffigurata nella volta a destra del Buon Pastore: nell'originale egli somiglia molto a quello della tav. 100; nella copia invece sembra un dio fluviale barbato, al quale manca soltanto l'anfora dell'acqua. L'affresco a destra del Buon Pastore, che rappresenta Giona dormiente sotto la zucca, ricorda il n. 38.[5]

52. Lunetta di un arcosolio della regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Callisto. Perduta.[6]

La copia del Bosio eseguita dal Toccafondo contiene una contraddizione, poichè ci presenta il profeta che si *corruccia* sotto la zucca *ombrosa*. Quindi nell'originale era

[1] Vedi sopra, p. 275.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 383; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 122; Garrucci, *Storia*, II, tavola 54, 1.

[3] *Röm. Quartalschr.*, 1890, tav. X.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 567; Aringhi, *R, S.*, II, p. 331; Bottari, *R. S.*, III, tav. 187; Garrucci, *Storia*, II, tavola 83, 2.

[5] Sopra, a p. 315, indicammo che il « Giona orante » delle copie pubblicate dal Bosio-Garrucci, nell'originale rappresenta Daniele fra i leoni.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 277; Aringhi, *R. S.*, I, p. 585; Bottari, *R. S.*, II, tav. 81; Garrucci, *Storia*, II, tavola 35, 1.

dipinta o una pianta *disseccata*, come, per es., nella tav. 100, o più probabilmente Giona *che dorme*.

53. Volta di un arcosolio della stessa regione. Perduta.[1]

Le quattro scene del ciclo circondano il medaglione del Buon Pastore che trovasi nel mezzo; e si seguono da destra a sinistra. Le copie pubblicate provengono da un disegno del Toccafondo; se si prescinde dalla forma di drago data al pesce, esse non presentano errori *sostanziali*.

54-57. Il « primo » disegnatore del Ciacconio scelse una scena da ognuno dei cicli di Giona che erano rappresentati nel distrutto ipogeo dei Giordani. Gli errori commessi nel copiarle possono correggersi coll'aiuto delle copie fatte dal Bosio sui disegni originali del de Winghe. Il Giona *dormiente*[2] dipinto nella lunetta di un arcosolio del « sacellum tertium » somigliava a quello della tav. 156, 2; il Giona *rigettato* e il Giona *dolente*, che provengono dal « sacellum quartum[3] » e la scena del Giona gittato in mare,[4] tolta dal « sacellum quintum » avevano alcun che di somiglianza rispettivamente con le tavv. 100, 233 e 45, 2.

§ 103. Giobbe.

« Io so che il mio redentore vive e che nell'ultimo giorno risorgerò dalla terra: e sarò circondato di nuovo dalla mia pelle e nella mia carne vedrò il mio Dio. Io stesso lo vedrò, e lo osserveranno i miei occhi e non altri; questa speranza riposa nel mio seno ».[5] Per queste parole profetiche, che furono accolte nelle liturgie funebri ed in parte trascritte anche su lapidi sepolcrali,[6] Giobbe nell'antichità era considerato come uno dei principali testimoni a favore della futura risurrezione: come tale lo cita già San Clemente romano là dove parla della resurrezione.[7] Oltre questo significato, se ne formò ben presto anche un altro, poichè, tenendosi in vista specialmente i grandi patimenti, coi quali Iddio visitò Giobbe, e dai quali poi lo liberò, per ricompensarlo tanto più largamente della sua fedeltà, si vide nel pio paziente figurata l'anima del defunto, liberata da Dio dalle pene eterne. Nella *Commendatio* leggiamo: « libera, o Signore, l'anima del tuo servo, come hai liberato dai suoi mali Giobbe ». Nella pittura cimiteriale Giobbe ha questo secondo significato, siccome espressione dell' invocazione dell'aiuto di Dio

[1] Bosio, *R. S.*, p. 279; Aringhi, *R. S.*, I, p. 587; Bottari, *R. S.*, II, tav. 82; Garrucci, *Storia*, II, tavola 35, 2.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, tavv. II, 2 e V (Bosio, *R. S.*, p. 521; Aringhi, *R. S.*, II, p. 275; Bottari, *R. S.*, III, tav. 167; Garrucci, *Storia*, II, tav. 71, 1).

[3] Wilpert, loc. cit., tavv. III, 1 e V (Bosio, *R. S.*, p. 523; Aringhi, *R. S.*, II, p. 277; Bottari, *R. S.*, III, tav. 168; Garrucci, *Storia*, II, tav. 71, 3).

[4] Wilpert, loc. cit., tavv. III, 2 e V (Bosio, *R. S.*, p. 527; Aringhi, *R. S.*, II, p. 281; Bottari, *R. S.*, III, tav. 170; Garrucci. *Storia*, II, tav. 72, 1).

[5] *Giobbe*, 13, 25, 27.

[6] Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques d'Arles*, p. XXXVII (introduzione); del medesimo *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au* VIII^e *siècle*, II, p. 34.

[7] *I Corinth.*, 26, 3, ed. Funk, 94.

a favore dell'anima del defunto, giacchè in tutte le immagini egli è raffigurato come *sofferente:* vestito della semplice tunica, Giobbe siede, abbandonato da tutti, su una lieve prominenza o su di uno sgabello, e guarda mestamente avanti a sè; solo una volta comparisce con lui la moglie che, inorridita per la sua malattia, gli porge con un bastone la focaccia fatta a modo di ciambella. Gli artisti si contentarono di esprimere le pene di Giobbe in questa delicata maniera; nessuno si risolse ad accennare in qualsiasi maniera la lebbra urtante con l'estetica, cosa che fecero invece senza alcun ritegno i miniaturisti del medio evo. Il numero delle rappresentazioni è abbastanza rilevante se si tien conto che venne introdotto tardi; due sono del III secolo, le altre del IV; ad eccezione di cinque, sono già conosciute. Va levato dalla lista un affresco, che nelle copie pubblicate passa per una rappresentazione di Giobbe, mentre nell'originale è un Giona che riposa sotto l'arbusto.[1]

1. Volta dell'arcosolio principale del cubicolo III a Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 56.[2]

Giobbe, vestito soltanto di tunica interiore, siede su di una piccola prominenza: ha la sinistra abbandonata e la destra sul ginocchio. L'artista volle esprimere anche nel viso la tristezza del paziente, e gli riuscì abbastanza bene, data la posizione incomoda in cui dovette lavorare: l'immagine trovasi infatti al sommo della volta dell'arcosolio, e perciò era difficile a dipingersi. Già il Bosio ne riconobbe rettamente il significato: « Iob nel Sterquilinio, secondo che si può argomentare da alcun'altre figure simili dei Pili, » suona la sua scritta esplicativa. Essendo l'affresco ben conservato anche oggidì, la copia dell'Avanzini riuscì abbastanza fedele; vediamo un errore degno di nota solamente nelle mezze maniche della tunica, che nella copia compaiono rimboccate, mentre nell'originale hanno invece due guarnizioni.

2. Parete d'ingresso del cubicolo 33 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 105, 2. Inedita.

Allorquando fu allargata la porta, l'immagine fu distrutta ad eccezione di quel poco che scorgesi nella mia tavola. Giobbe era vestito di tunica a maniche corte, e sembra fosse nello stesso atteggiamento che al n. 5. Quantunque abbia per riscontro una scena composta di due figure, non devesi congetturare che insieme con lui fosse dipinta sua moglie, perchè se si completa quanto manca della sua figura, non rimane spazio alcuno per la donna. Qui il pittore non seguì sempre le rigide esigenze della simmetria; anche nella scena dipinta di sopra, il paralitico, cioè *una* figura sola, corrisponde al sacrifizio d' Isacco, risultante di *tre* figure, più l'altare.

3. Sepolcro presso la basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.[3]

Giobbe vestito d'esomide siede sopra uno sgabello; alla sua sinistra sta in piedi la moglie che gli porge la focaccia fatta a ciambella.[4]

[1] Vedi sopra, p. 342.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 243; Aringhi, *R. S.*, I, p. 551; Bottari, *R. S.*, II, tav. 65; Garrucci, *Storia*, II, tavola 27.

[3] *N. Bullett.*, 1898, tavv. VIII-IX.

[4] Cfr. sopra, p. 51.

4. Pittura della volta del cubicolo XI nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2. Inedita.

L'Avanzini nel copiare questo quadro commise uno sbaglio singolare: convertì il masso roccioso sul quale siede Giobbe, in due cesti, ed il Giobbe seduto, nel Salvatore in piedi, che tiene nella destra la verga; per completare poi la scena della moltiplicazione dei pani, aggiunse alla sinistra di Cristo altre tre cesti.[1] Perciò l'affresco può considerarsi come inedito. Giobbe porta la tunica da lavoro; il suo atteggiamento somiglia a quello delle due prime rappresentazioni.

5. Parete di fronte sopra la volta dell'arcosolio della cripta di Susanna nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 220. Inedita.

L'immagine è dipinta su stucco scarso e cattivo e con cattivi colori, per cui in alcuni punti è molto sbiadita. Giobbe siede rivolto a destra. Non si possono più precisare i particolari.

6. Campo destro della volta del primo arcosolio dei Magi con la stella nella medesima catacomba. Stucco di uno strato. Seconda metà del IV secolo. Tav. 166, 2.[2]

Il Garrucci pubblicò una copia completamente alterata di questa figura ed in conseguenza anche il suo significato diventò tutto diverso: ivi vediamo un giovane vestito di tunica talare e pallio, al quale nel lato sinistro dell'immagine vicina corrispondeva una figura simile, superstite ora solo nella metà inferiore. Nell'originale Giobbe porta una tunica manicata sciolta, ornata di guarnizioni, e nell'atteggiamento somiglia al n. 1.[3]

7. Campo sinistro della volta del secondo arcosolio dei Magi con la stella nella medesima catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedito.

La pittura è dello stesso artista del n. 6, al quale somiglia, ma è peggio conservata.

8. Fronte dell'arcosolio con la rappresentazione di Giobbe dietro la cappella dei sei Santi a Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 226, 1. Inedita.

La figura del paziente è eseguita totalmente in rosso-bruno ed oggi fortemente obliterata; porta l'esomide e siede, a quanto pare, su di un masso.

9. Parete d' ingresso del cubicolo IV nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 226, 2.[4]

Giobbe, in dimensioni molto grandi, siede sopra uno sgabello; porta la discinta, le cui maniche giungono sino al polso. La mano destra è disegnata molto male. È strano che il Bosio non desse alcuna interpretazione della figura; perciò neppure l'Aringhi seppe spiegarla. Il Bottari[5] pel primo ne diede la giusta spiegazione, alquanto timidamente però.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 373; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

[3] Relativamente alla scena a sinistra dell'immagine vicina, cfr. sopra, p. 321.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 259; Aringhi, *R. S.*, I, p. 567; Bottari, *R. S.*, II, tav. 73; Garrucci, *Storia*, II, tavola 31, 3.

[5] Loc. cit., p. 66.

10. Volta d'un cubicolo dell'ipogeo distrutto sulla via Latina. IV secolo.[1]

A concludere dalla copia fatta dall'Avanzini, Giobbe era identico al n. 4.

11. Parete d'ingresso d'un cubicolo perduto non lungi dal sepolcro degli Scipioni. IV secolo.[2]

Giobbe faceva con la destra il gesto del dolore; se si prescinde da questa particolarità somigliava al n. 1 nell'abito e nell'atteggiamento.

§ 104. Tobia col pesce.

Per l'interpretazione simbolica delle immagini di Tobia col pesce la *Commendatio* non offre alcun appoggio, e sono pure completamente mute a questo proposito le preci delle liturgie funerarie, come pure la letteratura ecclesiastica antica; solo due tardi scrittori, cioè Sant'Ottato di Milevi[3] e l'anonimo autore del trattato *De promissionibus et praedictionibus Dei*[4] spiegano il pesce preso da Tobia nel Tigri come simbolo di Cristo, l'ΙΧΘΥΣ celeste. A torto alcuni archeologi applicarono questo simbolismo alle rappresentazioni figurate di Tobia nelle catacombe; i pittori non accennarono in modo alcuno i « remedia interiora » — cuore, fiele e fegato — del pesce, che in quelle interpretazioni dovevano essere la cosa principale;[5] essi presentano solo *il pesce, già preso e ridotto all'impotenza nella mano di Tobia.*

E con ciò essi ci avvertono in qual senso dobbiamo intendere questa figura biblica. Il sacro testo racconta (6, 2 ss.) che Tobia, mentre si lavava i piedi nel Tigri, fu assalito da un gran pesce: « ed ecco che un pesce enorme si avvicinò per inghiottirlo. E Tobia spaventato gridò ad alta voce dicendo: Signore, mi assale! » Il pesce pertanto si presenta come qualche cosa di *ostile*, ed anche solo per questo motivo non può raffigurare il salvatore. Ammaestrato dall'angelo del come potesse ridurre in suo potere il pesce, « Tobia lo trasportò sulla terra asciutta » e lo uccise. *Raffaele divenne quindi il suo salvatore*, e Tobia lo confessa espressamente più tardi. Poichè allorquando, dopo il suo ritorno, persuadeva il padre a ricompensare Raffaele con la metà dei beni riportati, tra le ragioni a favore della sua proposta addusse anche quella che *l'aveva liberato dall'essere divorato dal pesce.*[6] Per tal modo le scene di

[1] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 91; Garrucci, *Storia*, II, tavola 40, 1.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. II.

[3] *De schismat. Donat.*, 3, 2; Migne, 11, 991: « Christus intelligitur per piscem, qui in lectione patriarchae legitur in Tigride flumine prehensus; cuius fel et iecur tulit Tobias ad tutelam feminae Sarae et ad illuminationem Tobiae non videntis, etc. ».

[4] C. 2, 39; Migne, 51, 816: « Hoc (la cacciata del demonio da Sara e la guarigione del cieco Tobia) egit piscis magnus ex passione sua Christus purgans Mariam ex qua expulit septem daemonia... Qui caecato lumen reddidit Paulo (*Act.* 9, 18) satians ex se ipso in litore discipulos et toti se offerens mundo ἰχθύν ».

[5] L'affresco, nel quale si credette di poter ravvisare le indicate parti del pesce (tav. 146, 1) nulla ha che fare con Tobia.

[6] *Tob.*, 12, 3.

Tobia entrano naturalmente fra le miracolose manifestazioni dell'aiuto di Dio, ed in conseguenza vanno interpretate come queste. Troviamo una conferma della giustezza di tale interpretazione nella prima *Oratio* pseudo-ciprianica, ove l'orante supplica Iddio che lo assista, come aveva assistito Tobia: « Et sicut Tobiae adfuisti, ita mihi adesse digneris ».[1] Deve avere influito potentemente alla scelta di lui per il simbolismo cimiteriale, la circostanza che Tobia esperimentò l'aiuto di Dio *in un viaggio*. Ad ogni modo gli antichi cristiani solevano figurarsi che gli *angeli* alla morte, *venissero a prendere l'anima* per portarla nell'eternità, come avvenne al povero Lazzaro. È importante a tale riguardo il seguente passo di Origene: « Quando questa tenda (cioè il corpo) sarà disfatta e noi ci accingeremo ad entrare in quel santuario e nel luogo della promessa, allora coloro che sono veramente santi, sono ricevuti dagli angeli e portati sulle spalle e per mano nel luogo della quiete. Questo previde in ispirito il profeta quando disse: egli ordinò a tuo riguardo agli angeli suoi di portarti sulle mani, affinchè il tuo piede non urti contro qualche pietra... Sono i giusti che abbisognano dell'aiuto degli angeli, perchè i demoni non li facciano cadere ».[2] Queste idee penetrarono anche nella liturgia, come attestano le seguenti preghiere: « Accogli l'anima del tuo servo e fa' che sia accompagnata dalle mani degli angeli santi nel seno del tuo amico e patriarca Abramo... »; « accogli, o Signore, l'anima del tuo servo che ritorna dall' Egitto ed intraprende il viaggio verso di te. Mandagli incontro i tuoi santi angeli e mostragli la via della giustizia... »; « concedi, te ne preghiamo, Dio onnipotente, che l'anima del tuo servo sia ricevuta dagli angeli della luce e condotta nelle abitazioni preparate per lei ».[3] Questi pensieri costituiscono il fondo anche delle laconiche frasi: accersitus ab angelis, petitus in pacem, che si incontrano in alcuni epitafi.[4]

Secondo quanto fu detto, Tobia simboleggia l'anima del defunto che Iddio protegge per mezzo dei suoi angeli dalle insidie del nemico nel viaggio verso l'eternità. Non ostante questo profondo ed importantissimo simbolismo, egli fu raffigurato solo di rado: ne demmo la ragione più sopra (p. 50).

1. Volta dell'arcosolio principale del cubicolo III nella catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 56.[5]

L'immagine fu staccata dalla parete da raccoglitori di antichità; quindi per descriverla non possiamo basarci che sulle copie. Tobia era rappresentato come pescatore: per questo motivo, in conformità delle tradizioni dell'arte classica, era figurato affatto nudo; nella destra teneva il pesce, nella sinistra un lungo bastone.

[1] Inter opp. Cypriani, ed. Hartel, III. 145.

[2] Orig., *In Num. Homil.*, 5, 3; Migne, 12, 606.

[3] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, p. 752, 748, 758 (II, p. 218). Cfr. *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, p. 128. Nella *Commendatio* il prete prega così: « Cedat tibi (si parla dell' « anima christiana *proficiscens* ») teterrimus Satanas cum satellitibus suis: in adventu tuo te comitantibus angelis contremiscat, atque in aeternae noctis chaos immane diffugiat ». A ciò si riferisce anche il seguente passo di una messa da morto del messale mozarabico (spagnuolo antico): « Caelici agminis deductione protectus feralia ultricium poenarum ergastula transgrediatur illaesus » (Migne, 85, 1021).

[4] Fabretti, *Inscript.*, p. 581, 736; de Rossi, *Inscript.*, I, p. 31 e 288 e la sua *R. S.*, II, tav. XLIII, 39.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 243; Aringhi, *R. S.*, I, p. 551; Bottari, *R. S.*, II, tav. 65; Garrucci, *Storia*, II, 27.

2. Campo destro della volta di un arcosolio a Trasone. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 164, 2.[1]

Tobia, vestito di lunga tunica manicata discinta, nella destra sollevata tiene con una breve corda il pesce, e con la sinistra tira su il pallio, del quale è accennata unicamente l'estremità.

Come si vede, in queste due scene è il solo pesce quello che nella figura ci fa riconoscere Tobia. Ciò non ostante, già il Bosio ne diede l'interpretazione giusta; chè sotto l'immagine di Santa Domitilla scrisse come spiegazione le seguenti parole: «Tobia il giovane col pesce cavato dal fiume Tigre». Quanto sia giusta questa spiegazione, lo addimostra l'affresco seguente.

3. Sepolcro con la rappresentazione dell'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 212.[2]

Qui il pittore introdusse nella scena anche l'*angelo:* è vestito di tunica e pallio, la cui estremità è ornata con la crux gammata, e perciò somiglia in tutto al Salvatore, che nel campo vicino risana il paralitico.[3] Questa perfetta somiglianza — sia rilevato di passaggio — è un chiaro argomento che l'autore dell'immagine voleva nell'angelo raffigurare anche Cristo.[4]

Tobia col pesce si avvicina in fretta al suo salvatore; egli è completamente nudo, ad eccezione dei lombi coperti da una cinta pendente davanti, e perciò anche qui è concepito come pescatore; nella destra tiene per la pinna caudale il pesce, e nella sinistra un lungo bastone che in alto si allarga a foggia di remo. Raffaele ha la destra sollevata fino all'altezza del petto e stesa in atto di parlare. All'estremità destra, separata dalla guarigione del paralitico, trovasi la personificazione del Tigri, intorno alla quale dicemmo sopra[5] quanto è necessario.

§ 105. David con la fionda.

« Libera, o Signore, l'anima del tuo servo, come liberasti David dalla mano di Golia ». Sotto questo simbolismo, applicato all'anima del trapassato, dobbiamo prendere l'unica[6] immagine finora nota di *David con la fionda.* Essa si trova in Santa Domitilla, nella volta del cubicolo III, che ci ha offerto altre sei rappresentazioni di identico significato, ed è della prima metà del III secolo.[7] David, vestito dell'esomide, tiene nella destra abbassata la fionda con la pietra, e nella sinistra una pezzuola nella quale ha nascosto le altre pietre raccolte nel torrente (*I Reg.*, 17, 40). Egli da solo

[1] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, tav. VII, 3. Cfr. sopra, p. 325, fig. 30.
[2] Garrucci, *Storia*, II, tav. 73, 2.
[3] Vedi sopra, p. 244 s.
[4] Vedi sopra, p. 119.
[5] Vedi p. 31.
[6] L'affermazione dell'Aringhi (*R. S.*, II, p. 490) che David è dipinto « in nonnullis cryptis » è una esagerazione senza base.
[7] Tav. 55.

costituisce tutta la composizione; non è per mancanza di spazio che fu escluso Golia; l'artista avrebbe potuto prepararsi facilmente un campo maggiore a spese dei due vicini paesaggi insignificanti, come fece nella risurrezione di Lazzaro e nel miracolo della sorgente. Ma se tuttavia si limitò al solo David, egli agì esclusivamente a seconda del principio discusso più sopra (p. 37) di accogliere nella composizione soltanto quello che è assolutamente necessario per intenderla. Ora, mediante la fionda il soggetto era determinato abbastanza. Questo è tanto vero, che dal Bosio fino ai nostri giorni nessun archeologo interpretò la scena in modo diverso. L'originale al presente è alquanto macchiato e parzialmente sbiadito nella parte inferiore. Anche nel secolo scorso non doveva trovarsi in istato molto buono di conservazione, perchè i raccoglitori di antichità lo lasciarono intatto. La copia che ne fece l'Avanzini riproduce abbastanza fedelmente l'immagine; manca soltanto il clavo nell'esomide, che dal Garrucci fu aggiunta nel suo disegno. [1]

§. 106. La pioggia della manna.

Nelle rappresentazioni di Tobia noi rilevammo in modo speciale come Tobia fu protetto miracolosamente da Dio *durante un viaggio*, e che questa circostanza, forse diede occasione a servirsi dell'immagine nel simbolismo cimiteriale. Altrettanto dobbiamo ritenere della rappresentazione della *pioggia della manna*. Gli Israeliti si trovavano *in viaggio verso la terra promessa;* traversando il deserto, vennero loro meno i mezzi di sussistenza: Iddio fece piovere della manna che « era bianca, ed il suo gusto come di farina con miele ». « Così i figli d'Israele mangiarono la manna per quarant'anni, fino a che pervennero in una regione abitabile ». [2] Era naturale che anche questo viaggio venisse riferito simbolicamente al viaggio dell'anima nella regione promessa, il paradiso. [3] Ma un solo affresco dell'ultimo periodo, esprime questo simbolismo [4] (tav. 242, 2): esso è dipinto a destra nella volta di un arcosolio, in cui era seppellita una vergine consecrata, e ci pone avanti agli occhi il momento, nel quale quattro israeliti, due uomini e due donne, raccolgono, nel cavo della loro penula da viaggio sollevata, la manna che cade dalle nuvole. [5]

Il de Rossi, [6] il Garrucci, [7] ecc., come è noto, spiegarono la manna come simbolo dell'Eucaristia; io preferisco interpretarla nel senso accennato, come equivalente alla preghiera: « proteggi, o Signore, l'anima della defunta, come liberasti dalla morte per fame gli Israeliti nel passaggio pel deserto »; la ragione si è che l'Eucaristia aveva i suoi propri, determinati simboli.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, I, p. 547; Bottari, *R. S.*, II, tav. 63; Garrucci, *Storia*, II, tav. 25.

[2] *Exod.*, 16, 31, 35.

[3] Questo simbolismo è espresso nella preghiera riportata sopra (p. 355).

[4] Vedi tav. 242, 2.

[5] Contro il racconto biblico la manna, per ragione del fondo bianco dell'affresco, non è bianca; l'artista si servì del turchino, col quale è trattato il vestiario dell'israelita all'estremo lato destro.

[6] *Bullett.*, 1863, p. 76 e 80.

[7] *Storia*, II, tav. 59, 2, p. 64.

§ 107. Mosè ed Aronne minacciati dai Giudei.

Infine illustriamo una scena, della quale il Bosio[1] e il Garrucci[2] pubblicarono una copia molto alterata, e di cui perciò diedero un'interpretazione sbagliata. L'Armellini ne pubblicò una copia propria e migliore,[3] ma egli pure, allorchè ne spiegò il soggetto, non riuscì a sollevarsi al disopra di una capricciosa congettura, presentando la scena come l'imprigionamento di San Pietro. Veramente la composizione è unica nella pittura antica; la scultura dei sarcofagi però ha scene che presentano grande affinità con essa. Basandoci su questi bassorilievi, come pure sui risultati raggiunti con lo studio sul vestiario, noi crediamo di poter proporre un'interpretazione accettabile.

Il quadro, come mostra la tav. 224, 2, rappresenta quattro figure virili imberbi; le due dal lato destro col loro abito militare si rivelano subito per *Giudei;* il secondo di essi ha preso per mano un uomo vestito di tunica discinta e di una clamide più lunga, secondo ogni apparenza, affine di condurlo via. La scena quindi ricorda Mosè minacciato dai Giudei, raffigurato di frequente nei sarcofagi. Che qui ci troviamo in presenza del medesimo soggetto, lo dimostra l'ultima figura, che indossa tunica e pallio, e nella destra sollevata tiene un bastone. Essa dal vestiario è caratterizzata come figura *biblica,* mentre il bastone la determina per la figura di *Mosè.* Il pittore la tolse dalle scene del miracolo della sorgente, e senza apportarvi il minimo cambiamento, la trasportò in questa. Ma se costui è Mosè, non può cadere alcun dubbio su quello che gli è dipinto vicino: egli è *Aronne,* fratello del celebre condottiere del popolo eletto. La scena pertanto rappresenta *Mosè ed Aronne minacciati dai Giudei.*

La composizione non avrebbe potuto riuscire più ingenua; ciononostante essa non fu abbozzata a caso dal pittore. Questo risulta dalla disposizione a bella posta invertita, nella quale sono rappresentati i due minacciati: Mosè, sebbene sia la persona principale, tiene un posto inferiore, mentre Aronne occupa il posto di preferenza. Ciò avvenne per ragioni formali, in quanto che, avendo voluto il pittore raffigurare Mosè con la verga sollevata, come nel miracolo della sorgente, dovette di necessità adottare tale disposizione, perchè, se avesse fatto che il giudeo mettesse le mani su Mosè e non su Aronne, sarebbe sembrato che quegli volesse difendersi col bastone dal ribelle.

La Sacra Scrittura in vari luoghi parla di mormorazioni ed ammutinamenti degli Israeliti contro Mosè ed Aronne (*Exod.*, 16, 2; 17, 3; *Num.* 20, 4) specialmente quando nel deserto mancò l'acqua. Dio soccorse il minacciato, dando al popolo l'acqua che Mosè fece scaturire dalla rupe. Con ciò è reso intelligibile il significato simbolico della scena raffigurata nel nostro affresco: dobbiamo concepirla come un esempio del soccorso divino e interpretarla come le altre rappresentazioni qui esaminate, cioè come

[1] Bosio, *R. S.*, p. 473; Aringhi, *R. S.*, II, p. 221; Bottari, *R. S.*, III, tav. 154.

[2] *Storia*, II, tav. 66, 2.

[3] *Cripta di S. Emerenziana*, tav. VIII, p. 73 s.

espressione di una supplica presso a poco del seguente tenore: « Libera, o Signore, l'anima del defunto come liberasti Mosè ed Aronne dalle mani dei sediziosi Israeliti ».

L'affresco è dipinto nel campo destro della volta d'un arcosolio del coemeterium maius, ed è della seconda metà del IV secolo; come notammo, non fu imitato. Le numerose scene dei sarcofagi, che rappresentano lo stesso soggetto, se ne differenziano in questo che Aronne non entra nella composizione e Mosè tiene sempre il bastone abbassato verso terra.

CAPITOLO DECIMONONO.

Le rappresentazioni del giudizio.

Il *giudizio*, pel quale si decide la sorte dell'anima, precede la vita al di là del sepolcro: « è fissato all'uomo di morire una volta, e dopo viene il giudizio ». Così San Paolo nella lettera agli Ebrei (9, 27). Nella seconda lettera ai Corinti (5, 10) il medesimo Apostolo dice che « tutti noi dobbiamo comparire avanti al tribunale di Cristo », e San Giovanni finalmente dichiara che « il Padre non giudica alcuno, ma tutto il giudizio è affidato al Figlio » (5, 22): *Cristo* quindi è il giudice dei defunti.

Le antiche iscrizioni sepolcrali contengono spesso delle allusioni dirette al giudizio; alcune lo ricordano espressamente; queste ultime però appartengono tutte al IV o al V secolo. Una della Gallia suona così:

HIC DALMATA CR
ISTI MORTE REDEM
TVS QVIISCET IN PA
CE ET DIEM FVTVRI
IVDICII INTERCEDE
NTEBVS SANCTIS L
LETVS[1] SPECTIT.[2]

« Dalmata, redento dalla morte di Cristo, riposa qui in pace e lieto aspetta il giorno del futuro giudizio, confidando nell'intercessione dei Santi ».

[1] Simile frase adopera papa Damaso nella sua iscrizione di Sant'Eusebio: « pertulit exilium domino sub iudice *laetus* » (de Rossi, *R. S.*, II, tav. III, 1 e IV; cfr. Ihm., carm. 18, p. 25).

[2] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, II, p. 198: « Hic Dalmata, Christi morte redemptus, quiescit in pace et diem futuri iudicii, intercedentibus sanctis, laetus expectat ».

Lo stesso pensiero esprime l'iscrizione sepolcrale del fanciullo Cinegio, che era deposto nella basilica di San Felice di Nola:

> ... *illum* (scil. *Cynegium*) *nu*NC FELICIS HABET DOMVS ALMA BEATI
> *atque ita per lo*NGOS SVSCEPTVM POSSIDET ANNOS
> *patronus pl*ACITO LAETATVR IN HOSPITE FELIX
> *sic protect*VS ERIT IVVENIS SVB IVDICE CHRISTO
> *cum tuba terri*BILIS SONITVS CONCVSSERIT ORBEM
> *excitaeque ani*MAE RVRSVM IN SVA VASA REDIBVNT
> *Felici merito* HIC SOCIABITVR ANTE TRIBVNAL, ecc.[1]

« Lui (Cinegio) accolse la casa ospitale di San Felice e lo riterrà a lungo. Il padrone di casa gode del suo caro ospite: egli raccomanderà il giovane a Cristo giudice e lo accompagnerà davanti al tribunale, quando il suono terribile della tromba scoterà il mondo, e le anime rideste rientreranno nei loro corpi ».

Il « giorno del giudizio » ed il « tribunale di Cristo » sono ricordati anche in un epitafio della catacomba di Sant'Agnese, del quale rimane soltanto il frammento seguente:

> . . . . VIVAS
> . . . . ET IN DIE
> *iudicii*. . . . . *a*DEAM
> . . . . *ad tribu*NAL CHRISTI.[2]

Mentre in questi epitafi è preso in considerazione il giudizio *universale*,[3] che avverrà nella risurrezione alla fine del mondo, uno di Vercelli si riferisce alla condizione dell'anima subito dopo l'uscita da questa vita e alla sua sorte *prima* del giudizio universale. L'iscrizione chiudeva il sepolcro di un sacerdote, di nome Sarmata, che aveva trovato l'ultimo suo riposo fra i sepolcri dei martiri Nazario e Vittore. Il passo che ci interessa suona così:

> NAZARIVS NAMQVE PARITER VICTORQVE BEATI
> LATERIBVS TVTVM REDDVNT MERITISQVE CORONANT
> O FELIX GEMINO MERVIT QVI MARTYRE DVCI
> AD DOMINVM MELIORE VIA REQVIEMQVE MERERI.[4]

« I Santi Nazario e Vittore lo proteggono (Sarmata) applicandogli i loro meriti. Lui beato, che meritò di essere condotto da due martiri al Signore per strada migliore e così di giungere alla pace eterna ».

Qui evidentemente si ha di mira il giudizio *particolare*, nel quale Sarmata venne raccomandato al Signore dai due martiri.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1875, p. 31; C. I. L., X, 1, 1370, ove i supplementi variano da quelli del de Rossi.

[2] Armellini, *Cimitero di Sant' Agnese*, tav. XIII, 7, p. 165. Sembra che l'acclamazione VIVAS (*in Deo, in Christo, in pace*) fosse accompagnata dalla preghiera che il superstite rivolgeva al defunto: (*roges pro me*) et (*ut*) in die (*iudicii cum fiducia a*)deam... (*ad tribu*)*nal Christi.*

[3] Nelle preci liturgiche pei defunti l'allusione al giudizio universale si trova così di frequente, che mi sembrò superfluo recarne prove.

[4] De Rossi, *Inscriptiones,* II, 1, p. 171, 30.

Tutte queste iscrizioni, ad eccezione del piccolo frammento, convengono fra di loro nel ricordare tre soggetti: *Cristo* come giudice, i *morti*, sui quali deve pronunziarsi il giudizio e i *Santi* (martiri), che raccomandano i defunti al giudice divino, perchè dia una sentenza benigna. Per questo motivo in un' iscrizione della catacomba di Santa Ciriaca i martiri sono detti: ADVOCATI APVT DEVM ET ☧, « avvocati presso Dio e Cristo », [1] denominazione tolta dai tribunali, avanti ai quali gli avvocati dovevano difendere la « causa » dei loro clienti. Appunto per ciò negli epitafi i superstiti si rivolgono tanto di frequente ai martiri, perchè vengano in aiuto dei loro cari trapassati.

Le iscrizioni riportate, sopra tutto le prime, come pure la natura delle pitture sepolcrali in sè, pare che avrebbero dovuto indurre senz'altro gli archeologi a sospettare fra le pitture cimiteriali delle *rappresentazioni del giudizio*. Tale congettura sarebbe stata tanto più legittima, in quanto che anche l'arte sepolcrale pagana ha le sue scene di giudizio. Ne offrono un esempio notevole gli affreschi, brevemente toccati a p. 134 s., dell'arcosolio, che VINCENTIVS, prete del dio Sabazio, preparò per sè e per la moglie VIBIA in un piccolo ipogeo della via Appia. [2] Essi meritano la nostra attenzione in modo speciale, perchè sono muniti d'iscrizioni esplicative e manifestamente mostrano l'influenza d'idee cristiane. Sono della prima metà del IV secolo, come provano lo stucco di un solo strato, lo stile e la maniera ed ornato degli abiti. La tav. 132, 2 presenta il quadro che più c'interessa, dipinto nel centro della volta dell'arcosolio. Su di un tribunale alto, formato da pietre quadrate, siede Plutone, DISPATER, con Proserpina, AERACVRA, e tiene giudizio. Plutone, vestito del mantello filosofico, ha nella sinistra, come Cristo in alcune scene di miracoli, una verga, che qui accenna alla dignità di sovrano; la destra è stesa verso le tre dee del destino, [3] FATA DIVINA, che stanno in basso a sinistra del tribunale. Proserpina porta la tunica lunga, e la palla tirata sopra il capo; portano identico vestiario anche le altre figure femminili. A destra del tribunale si avvicina VIBIA accompagnata da ALCESTIS e da MERCVRIVS NVNTIVS; quest'ultimo, coi sandali legati molto in alto, tunica succinta, clamide e cappello alato, tiene nella destra un bastone, nella sinistra il caduceo. Le dee del fato e le due donne,

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1864, p. 34. Dei martiri seppelliti in Santa Ciriaca è San Lorenzo quegli che nelle preci liturgiche viene specialmente invocato perchè interceda pei defunti. Così leggiamo nel *Sacramentarium Leonianum:* « proteggici, o Signore, per l'intercessione del beato martire Lorenzo ed accogli l'anima del tuo servo, il vescovo, nella società dei tuoi Santi »; e « assistici, o Signore nostro Dio; ascolta le preghiere del tuo beato martire Lorenzo e conduci l'anima del tuo servo, il vescovo; nella luce dell'eterna felicità ». La prima preghiera è generalizzata nel *Sacramentarium Gelasianum:* « proteggici, o Signore, per l'intercessione del Santo ed accogli l'anima del tuo servo, il prete, nella società dei Santi ». Finalmente nel messale mozarabico si prega Dio affinchè « collochi alla sua destra il defunto per l'intercessione della Santa Vergine Maria e di tutti i Santi ». Cfr. Muratori, *Liturg. rom. vet.*, I, p. 453, 754; Migne, 85, 1031. Fu il dott. Antonio Baumstark che richiamò la mia attenzione su questi passi.

[2] Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, VI, tavv. 493 s., p. 171.

[3] Nel Garrucci la figura di mezzo è erroneamente di un uomo barbato. Perciò il Maas (*Orpheus*, p. 221) suppose un « fatum maschile, un fatus ».

siccome spiriti ed ombre, sono dipinte in grigio bruno. Alceste raccomanda la defunta al giudice quale esempio di fedeltà coniugale ed abnegazione, per muoverlo a misericordia. L'affresco della lunetta (tav. 132, 1) mostra che il giudizio riuscì favorevole: VIBIA è accompagnata dall'ANGELVS BONVS per la porta aperta[1] nel celeste giardino. Essa è raffigurata come nella prima scena; sopra di lei leggiamo le parole INDVCTIO VIBIES. L'angelo porta sul capo una corona e così pure attorno al collo; la terza corona, che egli tiene nella sinistra, è destinata a Vibia; ha poi gli abiti che l'arte cristiana dà agli angeli, sandali, tunica e pallio; notiamo in questo un altro segno della dipendenza delle pitture sincretiste dalle cristiane. Nel giardino, Vibia prende parte al banchetto dei beati. Il pittore le diede il terzo posto computando dal cornu dextrum e sopra vi scrisse il nome VIBIA. I commensali, due uomini con barba, uno imberbe e tre donne, portano tutti la discinta: nell'iscrizione sono detti BONORVM IVDICIO IVDICATI, quindi sono coloro che, superato felicemente il giudizio, furono ammessi al banchetto celeste.

Che anche la pittura sepolcrale pagano-romana avesse scene di giudizio, è dimostrato, per esempio, dall'affresco pubblicato dal Bellori,[2] che quanto alla sostanza riproduce lo stesso soggetto di quello di Vibia; mancano soltanto le « fata divina » e la defunta da giudicarsi è una ragazzetta.

Non ostante questi monumenti, i dotti nell'interpretazione delle pitture cimiteriali tennero troppo poco conto dell'idea del giudizio e si sforzarono di attribuire un altro significato alle scene, che lo hanno per oggetto. Allorchè parecchi anni fa interpretai due affreschi come rappresentazioni del giudizio, incontrai perciò non lieve opposizione. Ma quanto poco fosse questa fondata, si apprenderà dall'esame dei monumenti che seguono. Tratteremo in primo luogo di quelli che contengono tutti e tre i componenti — il giudice, il defunto e gli avvocati —; poi saranno esaminati quelli nei quali mancano gli avvocati. E poichè si tratta di pitture che gli archeologi per lo più interpretarono malamente, è naturale cominciar da quelle di facile intelligenza, per preparar così la spiegazione delle altre.

§ 108. Il defunto raccomandato da Santi al tribunale di Cristo. La « comunione dei Santi ».

1. Lunetta di un arcosolio nella catacomba di Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 247.

La rappresentazione più completa del giudizio si trova nella catacomba di Sant'Ermete, e precisamente nella lunetta di un arcosolio che nella pianta del Bosio

[1] Nel *Codex purpureus* di Rossano l'ingresso del paradiso nel quadro delle vergini prudenti e stolte è raffigurato in modo simile, cioè come una porta aperta.

[2] *Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepulcri Nasonum*, p. 118. Testimonianze di *scrittori* intorno a tale questione si trovano in Maas (*Orpheus*, pp. 218 e 222).

porta il n. 6. Come mostra la mia copia, l'immagine è molto svanita ed inoltre assai deturpata, essendo rovinati i volti di tutte le figure. L'Avanzini, che copiò l'affresco pel Bosio, commise parecchie inesattezze, le quali resero non poco difficile la giusta intelligenza della rappresentazione.[1] I suoi errori risultano chiari dal confronto fra la copia qui allato (fig. 32) e la mia riproduzione dall'originale. Il disegnatore del Garrucci agli errori antichi aggiunse anche l'altro di allontanare dal capo dell'orante la mano della figura principale.[2]

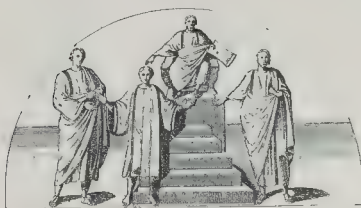



Fig. 32.

Nel mezzo della scena si vede una scala di quattro gradini, che a destra man mano impicciolìscono, e conducono a un tribunale. In alto, sul podium, siede in una cattedra sostenuta da piedi leonini Cristo come giudice, riconoscibile al nimbo ed all'abito proprio dei personaggi sacri. Questo tribunale corrisponde quindi esattamente alla descrizione che il Böcking dà di quello classico: « locus aliquot gradibus eminens in medio solium ius dicentis habet ».[3] Il Salvatore tiene nella sinistra un rotolo spiegato e con la destra tocca il capo di un orante vestito di tunica, dalmatica e scarpe, il quale sta in basso, « in imo », vicino al tribunale. Alle estremità stanno due Santi nello stesso abito di Cristo; nella sinistra tengono un rotolo chiuso e con la destra presentano l'orante, quasi lo volessero raccomandare. Nei due angoli si veggono, a sinistra la metà inferiore di un fascio di rotoli, a destra uno scrinium che è quadrato, non rotondo come di solito.

Qui i due Santi fanno, per usare la frase dell'iscrizione di Santa Ciriaca, le parti di « advocati », raccomandano il loro cliente al giudice divino, affinchè pronunzi sopra di lui una sentenza misericordiosa. Questa è già emanata e favorevole: Cristo con la destra tocca in atto benigno il capo del defunto, che sta in piedi in atteggiamento di orante, e perciò è concepito come già partecipe della beatitudine. Le parole con le quali termina l'iscrizione vercellese di Sarmata, sono benissimo adatte a fare da leggenda esplicativa della nostra immagine:[4]

O FELIX GEMINO MERVIT QVI MARTYRE DVCI
AD DOMINVM MELIORE VIA REQVIEMQVE MERERI.

2. Centro della volta del cubicolo II a Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 196.

Una delle copie più infelici fatte dall'Avanzini per l'opera del Bosio è quella qui riprodotta alla fig. 33. Quindici anni fa sottoposi la pittura originale ad un diligente

[1] Bosio, *R. S.*, p. 565; Aringhi, *R. S.*, II, p. 329; Bottari, *R. S.*, III, tav. 185, p. 160.
[2] Garrucci, *Storia*, tavv. 82 e 83, 1, p. 90.
[3] *Notitia dignitatum*, II, p. 1156.
[4] Fra le varie spiegazioni dell'immagine, la più comune è quella di una « consecrazione di un diacono » proposta già dal Bosio e dal Bottari; essa fu mantenuta contro di me anche dal de Rossi.

esame, non scevro di gravi difficoltà. Poichè, pur prescindendo dal luogo incomodo, nel quale trovasi l'immagine, essa era divenuta molto irriconoscibile per ragione dell'umidità e del fumo denso della lampada, che pendeva sotto da una catena e serviva ad illuminare il cubicolo. Le sole parti dipinte in ocra rossa sono tuttora bene visibili. Di queste feci un calco, traendone poi un disegno che pubblicai nel *Nuovo Bullettino* (1899, pag. 40). Ora nella tav. 196 dò una copia di tutta la pittura del soffitto e in tal modo possono scorgersi facilmente gli errori commessi dall'Avanzini. La figura principale della scena siede su di un faldistorio, che sorge sopra un basso podium; ha la destra sollevata col gesto di parlare, mentre tiene nella sinistra un rotolo semispiegato. Accanto ad esso stanno in ginocchio due uomini, uno per lato. Due altri sono nello sfondo. Sul davanti, a sinistra del podium, è dipinta una cassetta rotonda piena di rotoli. L'Avanzini pertanto non solo cambiò il sesso di due figure, ma convertì in un uomo i piedi del faldistorio. E poichè la sua copia passò nelle principali opere sulle catacombe,[1] nessuna meraviglia che i dotti abbiano escogitato niente meno che *sette* interpretazioni diverse: ci fu chi pensò ed una « moltiplicazione di pani », chi alla « riconciliazione di Giuseppe coi suoi fratelli », chi a « papa Antero, che fa raccogliere dai diaconi e riporre nella chiesa gli atti dei martiri », chi ad una « predica nelle catacombe », alla « consecrazione di un diacono mediante l'imposizione delle mani », alla « pubblica amministrazione dell'assoluzione », e ad una « istruzione evangelica ».[2]

Fig. 33.

Dopo corretti gli errori delle copie pubblicate, il contenuto del quadro è chiaro: ci troviamo in presenza di una scena simile a quella di Sant'Ermete, quindi di una *scena di giudizio*. Il personaggio principale, Cristo, è ideato nella sua qualità di *giudice;* gli uomini accanto a lui sono *Santi,* avvocati, e i due inginocchiati davanti rappresentano i *defunti*. I due affreschi però differiscono in un punto: a Santa Domitilla il giudizio si sta pronunziando, poichè il giudice ha la destra sollevata col gesto oratorio e i defunti stendono le mani, implorando protezione e misericordia; a Sant'Ermete il giudizio è già avvenuto e il defunto sta in atteggiamento di orante.

Il noto affresco della siracusana necropoli Cassia conferma la verità di questa interpretazione delle due pitture. Esso ha per noi un valore grandissimo, perchè, come nelle pitture sincretistiche, le singole figure sono determinate dai nomi appostivi

[1] Bosio, *R. S.*, p. 231; Aringhi, *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, tav. 59, p. 23; Garrucci, *Storia*, II, tav. 24, p. 28.

[2] Cfr. *N. Bullett.*, 1899, p. 38 ss.

(fig. 34). Nel mezzo sta *Cristo* imberbe e con capelli lunghi scendenti fin sulle spalle. La sua testa è circondata da un nimbo pieno, nel quale è inscritto il monogramma costantiniano di Cristo ☧.[1] Nella sinistra egli tiene un rotolo chiuso e con la destra fa il gesto d'invitare, rivolto ad una figura femminile velata, che all'estremità sinistra è inginocchiata a terra e stende le mani in atto supplichevole al Salvatore. Essa è vestita di lunga tunica e con la palla tirata sopra il capo; dalla mano sinistra pende una mappula ornata di due segmenti rotondi. Che essa raffiguri la defunta deposta nell'arcosolio, ce lo dice l'epitafio scritto vicino a lei: ΜΑΡΚΙΑ ΕΖΗϹΕΝ ΕΤΗ ΚΕ ΜΗΝΕϹ Η ΗΜΕΡΑϹ ΙΕ, « Marcia (riposa qui, che) visse 25 anni, 7 mesi e quindici giorni ».

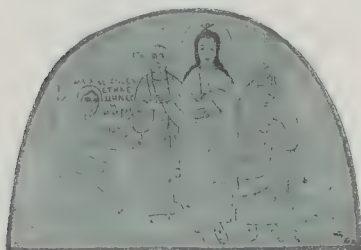



Fig. 34.

A lato di Cristo stanno i due principi degli Apostoli, a sinistra *Pietro,* a destra *Paolo:* dei nomi scritti vicino alle loro teste è rimasto solo quello di San Pietro, ΠΕΤΡΟϹ; quello di San Paolo perì insieme alla parte superiore del capo. Essi hanno gli abiti usuali e tengono nelle mani un rotolo chiuso, chiaramente visibile in San Paolo. Come nelle due rappresentazioni del giudizio di Santa Domitilla e di Sant'Ermete, anche qui Cristo, Santi e defunta compariscono come attori; però il giudizio si presuppone già avvenuto: Cristo invita a sè la defunta (nell'eterna beatitudine). Manca il tribunale: la scena si svolge in una pianura fiorita.

Nella parete anteriore dell'arcosolio, sopra l'arco, è dipinta una iscrizione ora assai mutila, che contiene il *memento* rivolto al Salvatore per Marcia e gli altri deposti nell'arcosolio... (μνησ)ΘΗΤΕΙ ΚΑΙ | ΤΗϹ ΔΟΥΛΗ(ς σο)Υ ΜΑΡ(κίας), ecc. Questa preghiera, tipica per le iscrizioni sepolcrali di Sicilia, ricorre anche in epitafi romani; è quella stessa preghiera, che il ladrone pentito rivolse al Salvatore sulla croce e per la quale ricevette la consolante risposta: « oggi sarai meco in Paradiso ».[2] Tale risposta desideravano ai loro parenti che li avevano preceduti, gli autori di questi epitafi: la sperava pure colui che fece dipingere l'immagine sull'arcosolio di Marcia.

3. Arcosolio della regione liberiana in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 243, 1.[3]

Nelle due scene del giudizio or ora illustrate, le figure sono riunite in *un* quadro e formano un gruppo unico; nelle altre i pittori scomposero la scena nei suoi elementi, dipingendoli separatamente in due o più campi. Una delle più semplici pitture di questa specie, della seconda metà del IV secolo, occupa un arcosolio della regione liberiana nella catacomba di San Callisto. Essa fu pubblicata pel primo dal de Rossi

[1] Questo particolare sfuggì a Giuseppe Führer, l'ultimo editore dell'immagine (*Sicilia sotterranea,* tavola IX). Debbo alla gentilezza della signora Olga Kirsch-Puricelli la copia stampata nel testo.

[2] *Luc.*, 23, 42.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, tav. XXXVIII.

e la sua copia fu riprodotta dal Roller.[1] A tav. 243, 1 diamo una nuova copia dell'immagine della lunetta.

L'affresco ci presenta il giudice divino fra due Santi. Cristo siede, volto a destra, su di una cattedra rossa con spalliera alta e rotonda, e parla, facendo con la destra il gesto oratorio; la sua testa è ornata di un nimbo azzurro attorniato da una linea nera. I Santi stanno in piedi; quello a destra parla; l'altro, che, a giudicare dalla sua posizione dietro la cattedra, apparentemente è alquanto trascurato, attende con ansia la sentenza del giudice.[2] Nei due angoli trovasi uno scrinium rotondo con coperchio accanto. La defunta, in scarpe, dalmatica e fazzoletto da testa, è considerata come già giudicata e partecipe della beatitudine eterna, poichè nella volta dell'arcosolio la vediamo nell'atteggiamento della preghiera. L'artista, per ragioni di simmetria, la dipinse due volte; accanto a quella del campo destro trovasi a sinistra un albero, e dal lato destro un libro aperto, ove scorgonsi alcune lettere illeggibili; un libro simile era pure presso l'orante del campo sinistro, là dove lo stucco si staccò dalla parete. Il centro della volta contiene il busto di Cristo col nimbo.

Gli affreschi della parete di fronte dell'arcosolio in gran parte perirono insieme allo stucco. Sopra l'arco corre una ghirlanda di fiori con un monogramma di Cristo, ☧, dentro un cerchio; il monogramma è dipinto in bianco su fondo rosso e manca nella copia del de Rossi; a destra s'è conservata la sommità del capo di una figura maschile. La superficie inferiore presenta una siepe di canne della forma di quelle riprodotte a tavv. 143, 1; 218, 2, e 245, 2.

4. Arcosolio del vignaiuolo nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.

L'arcosolio posto non lungi dalla cappella di Sant'Emerenziana e dipinto esso pure nella seconda metà del IV secolo, conserva una rappresentazione del giudizio in tutto simile alla precedente. I suoi affreschi sono noti sino dal tempo del Bosio, per una copia dell'Avanzini.[3] Pubblicarono riproduzioni indipendenti della immagine della lunetta il Perret e l'Armellini,[4] ma essendo tutte queste copie molto inesatte, ne feci fare una nuova.[5] Nella lunetta si vede il Salvatore nimbato nella qualità di giudice fra due Santi: egli, con la faccia rivolta allo spettatore, siede su di una sedia, che il pittore non accennò menomamente; la sua destra è sollevata nel gesto di parlare e la sinistra tiene un libro aperto. I Santi sono in piedi, ognuno con un rotolo chiuso nelle

[1] *Catacombes*, II, tav. 84, p. 279.

[2] Che Cristo rivolga il dorso ad uno dei Santi non è che una prova della poca abilità del pittore. Questo dettaglio però indusse il de Rossi a rifiutare la giusta interpretazione da lui pure proposta e presentarne invece altre due: egli vi ravvisò « Cristo fra i due Testamenti » che sarebbero accennati « da un Apostolo od evangelista » (la figura di Santo a destra) « ed un profeta » (la figura di Santo a sinistra); e poichè non potè conoscere con sicurezza il sesso della figura rappresentata seduta sulla cattedra, il de Rossi ritenne possibile che nell'affresco fosse raffigurata una « annunciazione di Maria » (cfr. *R. S.*, III, p. 252).

[3] Bosio, *R. S.*, p. 475; Aringhi, *R. S.*, II, p. 213; Bottari, *R. S.*, III, tav. 155; Garrucci, *Storia*, II, tavola 67, 1.

[4] Perret, *Catacombes*, II, tav. L; Armellini, *Cripta di Santa Emerenziana*, tav. VII.

[5] Vedi tav. 245, 2.

mani; fra essi e il giudice trovansi due «scrinia» con i coperchi appoggiati accosto; bassi alberi fanno da sfondo. La defunta, raccomandata dai Santi, anche qui non comparisce nella scena del giudizio, ma è dipinta, solo una volta però, sotto forma di orante velata, nel campo sinistro della volta dell'arcosolio. Dall'altra parte un uomo conduce due buoi attaccati ad un carro da vignaiuolo;[1] la rappresentazione del Buon Pastore col suo gregge occupa il centro della volta.

Questa scena di giudizio per la maggior parte degli archeologi era una rappresentazione di «Cristo docente». Gli antichi interpreti vedevano nei due Santi senz'altro «due Apostoli»: in tempi a noi vicini si credette di poter ravvisare in essi i principi degli Apostoli. Di fatti nella copia del Bosio hanno un tipo simile a questi.

Inoltre sono distinti anche dal nimbo, e poichè sarebbe l'unica immagine cimiteriale di Santi col nimbo,[2] essa, non ostante la sua esecuzione tutt'altro che artistica, avrebbe un gran valore iconografico, qualora fosse fuori di ogni dubbio la esattezza della copia del Bosio. Invece ci troviamo in presenza di un errore dell'Avanzini, che influì anche sulla copia del Perret e dell'Armellini. La mia tavola fa vedere che i due Santi, come pure Cristo, sono giovani e imberbi, quasi fanciulli, e non hanno nimbo. A prima vista potrebbe pensarsi alla presenza di un nimbo in quello di sinistra, ma se si osserva bene, si vede che il pittore, a meglio far risaltare sul fondo la figura, vicino alla prima linea di contorno ne tirò una seconda di colore più oscuro, che trasse in errore l'Avanzini. Quindi la mia copia va considerata siccome la prima pubblicazione fedele della pittura.

5. Arcosolio del cubicolo II nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 170.

Se nei due arcosoli precedenti il giudice ed i Santi furono dipinti nella lunetta e i defunti nella volta, in questo arcosolio la distribuzione delle figure è inversa: la defunta trovasi nella lunetta ed il giudice coi Santi nella volta: in tal guisa il pittore ebbe tanto spazio a sua disposizione, che potè dipingere Cristo fra *sei* Santi. Questi *seggono,* fanno perciò le parti di «assessores» *assessori* del giudice divino. Cristo è imberbe e porta capigliatura inanellata che scende solo fino alla nuca. Egli siede, quantunque nulla si vegga del sedile; i suoi piedi posano sopra un tappeto: privilegio antichissimo, mediante il quale l'arte contradistinse la divinità. La sua destra è sollevata nell'atto solito del parlare, con la sinistra tiene l'estremità del pallio. Fanno lo stesso gesto quattro Santi, mentre gli altri due hanno la destra sollevata fino all'altezza del petto e distesa. Tutti sono giovani, ad eccezione di quello di mezzo dal lato destro, che porta folta barba intiera. Essi seggono sopra una panca comune, della quale sono accennate, piuttosto malamente, le due estremità soltanto.

La defunta, un'orante non velata, era nella lunetta fra alcune ghirlande di fiori. Oggi di essa rimangono semplicemente la sommità del capo ed una porzione della dal-

[1] Cfr. sotto, § 133.

[2] È chiaro che qui io mi riferisco unicamente a quelle pitture che risalgono all'epoca, in cui si seppelliva nelle catacombe.

matica. I due angoli sono vivificati da due colombe, delle quali quella a destra vola, l'altra sta ferma: esse portano nel becco un ramo d'olivo.

Le pitture sono della prima metà del secolo IV. Allorchè l'Avanzini le copiò pel Bosio, esse erano conservate egregiamente, per cui la sua copia è anche una delle migliori della *Roma Sotterranea.*

6. Volta del cubicolo 54 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà del III secolo.

Questa immagine del giudizio è quasi di mezzo secolo più antica delle rappresentazioni qui sopra illustrate. Il centro del soffitto è occupato da Cristo, che siede a giudizio con otto assessori: è *in atto di parlare* e tiene nella sinistra un rotolo svolto per metà, a' suoi piedi trovasi uno scrinium con rotoli di scritti. I defunti, due oranti maschili, occupano due campi ai lati: si alternano col Buon Pastore che porta la pecora sulle spalle. Per i particolari di questa pittura, ora totalmente annerita e sbiadita, e che sotto vari aspetti è una delle più notevoli delle catacombe romane, rimando all'opera mia: *Ein Cyklus christologischer Gemälde,* ove (tavv. I-IV) ho pubblicato una copia dell'affresco allo stato attuale, ed una ricostruzione.

7. Volta della cripta con la rappresentazione di San Pietro nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 96. Inedita.

Nella seconda metà del III secolo fu copiata per un'altra cripta della stessa catacomba la scena del cubicolo 54. Il pittore conservò la stessa disposizione della scena e cambiò solo il numero dei Santi e dei defunti: in mezzo siede Cristo fra sei assessori e pronunzia la sentenza sollevando la destra col gesto di parlare. I defunti, due uomini e due donne, sono dipinti ai lati nell'atteggiamento degli oranti: gli uomini portano scarpe e dalmatica, le donne scarpe, stola e palla tirata sul capo. Nei sei Santi che raccomandano i defunti, dobbiamo riconoscere gli Apostoli, il cui numero spesso fu ridotto, a seconda delle condizioni locali. Ci imbattemmo in un fatto simile nelle pitture che rappresentano Cristo *docente,* nelle quali talora il collegio apostolico è rappresentato solo dai principi degli Apostoli: abbastanza significativo in proposito è anche un coperchio di sarcofago pubblicato dal de Rossi, [1] nel quale sopra *sei* pecore si leggono i *dodici* nomi degli Apostoli. Fra gli Apostoli rappresentati nel nostro affresco Pietro soltanto è riconoscibile: egli occupa il posto d'onore a destra di Cristo.

Più sotto riporteremo alcune iscrizioni, nelle quali i superstiti raccomandano i loro defunti ai Santi. Questa grande fiducia nell'intercessione dei Santi fu espressa dai pittori delle catacombe, specialmente in alcune delle cripte, ove è rappresentato il giudizio. Ivi gli artisti non si contentarono di raffigurare i Santi nella scena del giudizio, ma li *dipinsero anche isolati.* Nel cubicolo del quale trattiamo, il pittore assegnò loro tre spazi nella parte interna della parete d'ingresso. [2] A dritta, in cima, vediamo un Santo, che nella destra sollevata tiene una *corona:* con questa aggiunta l'artista volle qualificarlo per *martire,* poichè ai martiri spettava in primo luogo la « corona vitae

[1] *Bullett.*, 1891, tav. VIII.

[2] Tavv. 93; 94 e 95, 2.

aeternae».[1] Non può definirsi se qui volesse rappresentarsi un Apostolo o uno dei martiri seppelliti nella catacomba ad duas lauros: del resto questa circostanza è senza importanza per il significato dell'immagine. Della figura di fronte che fa da riscontro, e che noi perciò dobbiamo immaginarci simile, non rimane che il vertice del capo. Finalmente il campo inferiore contiene un Santo, nel quale ognuno a prima vista riconosce il principe degli Apostoli, che anche nella scena del giudizio è contradistinto col tipo tradizionale. Questa moltiplicazione di figure di Santi in un medesimo cubicolo mostra quale importanza attribuivasi ai medesimi.

8. Arcosolio della cripta degli «apostoli piccoli» non lungi dalla basilica di Santa Petronilla. Uno strato di stucco. Verso il 348. Tavv. 154, 2; 155, 2.

L'affresco, dipinto nell'arcosolio di un cubicolo del secondo piano non lungi dalla basilica di Santa Petronilla, presenta tutto intiero il collegio apostolico. Esso fu pubblicato dal Marangoni in una copia così disgraziata ed infedele,[2] che può dirsi inedito. La mia copia offre l'originale da una fotografia che, per la ristrettezza dello spazio, dovè farsi in tre parti. Nel mezzo della volta siede il giudice divino fra gli Apostoli. Ha l'aspetto giovanile ed è distinto dal nimbo; la sua destra fa il gesto di parlare, la sinistra è nascosta sotto il pallio. Vicinissimi a lui vediamo Pietro e Paolo, riconoscibili al loro tipo tradizionale; degli altri Apostoli, due soli hanno la barba. Alcuni appoggiano la destra su di un rotolo chiuso, altri gesticolano, con esprimendosi così la loro partecipazione all'azione rappresentata. La defunta che gli Apostoli raccomandano, è dipinta nella lunetta o, piuttosto, abbozzata, e non più ritoccata, a leggieri contorni in bianco su fondo nero; essa, in forma di orante velata, sta in piedi nella società dei suoi patroni particolari, i principi degli Apostoli Pietro e Paolo: il primo sta alla sua sinistra, l'altro alla destra ed ambidue tengono un rotolo chiuso. Sopra l'orante è dipinto il monogramma costantiniano, ☧.

La rappresentazione degli Apostoli nella volta diede occasione a uno strano errore, che qui va corretto. Mentre Cristo siede su d'una cattedra speciale, gli Apostoli hanno un sedile comune, la cui spalliera sorpassa le loro teste e che, per San Pietro e San Paolo, è piegata a curva, che segue il contorno delle loro teste. Questa curva fu ritenuta falsamente dal de Rossi[3] e da molti altri per un nimbo. Lo sbaglio potè tanto più facilmente avvenire, in quanto che il pittore, accanto alle teste degli Apostoli, per farle meglio spiccare sul fondo, aggiunse poi forti tinte bianche giallognole. In grazia dell'iscrizione con data, graffita nel cemento di un sepolcro del cubicolo di fronte, possiamo collocare la esecuzione della pittura intorno al 348.[4] La mia copia fu fatta quando l'originale era ancora ben conservato; ora le teste delle figure dipinte nel centro della volta sono completamente annerite dal fumo dei cerini dei visitatori della catacomba, da pochi anni aperta al pubblico.

9. Arcosolio dell'orante con San Pietro nella galleria dietro la cripta dei sei

[1] Vedi sotto, §. 122.
[2] *Acta S. Victorini*, p. 40 s.
[3] *Bullett.*, 1877, p. 142 (edizione francese).
[4] Cfr. de Rossi, *Bullett.*, 1879, p. 137.

Santi nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tavv. 154, 1; 155, 1. Inedito.

Sempre nella catacomba di Domitilla si trova in un arcosolio dietro la cripta dei sei Santi una rappresentazione del giudizio, che contiene un minor numero di elementi che non quella ora descritta, ma che per la disposizione delle figure ha con essa una grande affinità. Nel mezzo della volta Cristo giudice siede sopra una cattedra verde; sebbene la parte superiore sia perita insieme allo stucco, pure dall'atteggiamento delle braccia può vedersi che egli con la destra faceva uno dei due gesti di parlare, e nella sinistra stringeva il rotolo delle scritture. Vi erano inoltre due Santi per parte, essi pure molto danneggiati; noi li dobbiamo supporre identici a quelli che fiancheggiano il Salvatore nell'affresco della catacomba di Ponziano;[1] come complemento ornamentale del gruppo, a destra e a sinistra, era dipinto un piccolo putto: quello a destra è totalmente distrutto, del sinistro rimane tuttora porzione della gamba.

Nella lunetta si vede a destra la parte superiore della defunta vestita di dalmatica e velo e con le braccia stese alla preghiera. Di fronte a lei sta San Pietro, riconoscibile alla barba e capelli grigi; tiene nella sinistra il rotolo e stende la destra alla defunta come per accoglierla. Fra loro due era incastrato un piatto di vetro, le cui impressioni rimangono nello stucco; è incorniciato da una striscia rossa, quindi data dall'origine e non è un'aggiunta posteriore. Sotto il piatto pare fosse dipinto un cantaro.

L'affresco risale alla prima metà del IV secolo; quando si scoprì, era talmente coperto da una crosta stalattitica, che nulla potevasi scorgere delle figure della volta, e solo alcuni deboli tratti di quelle della lunetta. Mediante lavaggi con acido diluito i colori, ove non sono svaniti, riacquistarono la freschezza originaria.

10. Arcosolio di Zosimiano in Santa Ciriaca. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 205 s.

La scena del giudizio ebbe un importante svolgimento nella catacomba di Santa Ciriaca e precisamente in un arcosolio, sterrato, secondo le notizie del d'Agincourt, nel 1780. L'erudito francese fu anche il primo che ne pubblicò le pitture;[2] ma la sua copia è così piccola e così inesatta, che non può servire a scopi scientifici. Ne pubblicò una migliore il de Rossi.[3] D'allora gli affreschi andarono fortemente sbiadendo; io li riproduco a tavv. 205 s. L'immagine della lunetta ha molta somiglianza con due delle già descritte (nn. 3 e 4). Cristo, giovane e col nimbo attorno al capo, siede fra due Santi, uno dei quali ha la barba e l'altro è imberbe; vicino a lui trovasi uno scrinium rotondo con rotoli di scritture. Il gruppo è ben abbozzato e pieno di vita; il giudice non solo ha la destra sollevata in atto di parlare, ma agisce con tutto il corpo. Dei due Santi, quello che porta la barba guarda meditabondo innanzi a sè, l'altro pare produca le sue ragioni per raccomandare il proprio cliente.

[1] Tav. 225, 2.

[2] *Storia*, VI, tav. IX, 8, p. 13.

[3] *Bullett.*, 1876, tavv. VIII-IX, p. 145 ss. Il Perret (*Catacombes*, III, tavv. XLIII-XLIV) scelse per la riproduzione quelle scene che più si confacevano al suo gusto.

Nella volta è rappresentato il momento susseguente al giudizio: *Cristo che accoglie la defunta in paradiso.*[1] La scena, per ragione di simmetria, è riprodotta due volte: Cristo siede sulla cattedra e stende la sua destra alla defunta, che è in piedi in atteggiamento d'orante, vestita di scarpe, velo e di una dalmatica straordinariamente larga e con maniche guarnite di frange. Nell'immagine del campo sinistro, Cristo ha un rotolo chiuso,[2] che manca nelle altre due scene.

11. Volta del cubicolo della catacomba della Nunziatella. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 75. Inedita.

Ora ci occupiamo della più importante fra tutte le scene del giudizio, e che perciò merita un esame più minuto. Essa si trova nella volta dell'unico cubicolo di un piccolo ipogeo scoperto nel 1877 in occasione di lavori di fortificazione vicino alla chiesa della Nunziatella al quarto miglio della via Ardeatina.[3] Il cubicolo originariamente aveva un solo arcosolio nella parete opposta all'ingresso; più tardi vennero scavati dei sepolcri nelle due pareti laterali. La maggior parte delle sue pitture fu già illustrata più sopra (p. 244, 248, 271 s. e 318). Della pittura nel soffitto la tav. 75 dà una fedele copia a colori su fotografia presa (aprile 1892) a luce di giorno, immessa nel cubicolo mediante tre specchi. Disgraziatamente la pittura ha molto sofferto, perchè, in conseguenza della poca consistenza dello stucco, ne cadde una parte considerevole. Inoltre fu deturpata in molti luoghi da lavoratori della campagna, i quali anche colla forza si aprirono l'adito alla cripta. Allorchè io visitai l'ultima volta l'ipogeo (maggio 1892) trovai la porta rotta e nel cubicolo resti di fuoco, che era stato acceso sotto le pitture. Da un esame eseguito mi risultò che nel frattempo gli affreschi avevano subìto altri danni. Quindi la mia copia è ora più completa dell'originale.

Cristo, il giudice divino, occupa il centro: siede sulla solita cattedra, nella sinistra stringe un rotolo, nel quale sono tracciate linee illeggibili, mentre la destra, ora distrutta, era sollevata col gesto di parlare. Egli è imberbe, non così giovane come nelle immagini di San Callisto, di Santa Ciriaca e del coemeterium maius, ma ci apparisce come un *uomo,* e ciò conviene meglio all'idea di Cristo *giudice.* Gli occhi fissi sono diretti verso un punto, la bocca è chiusa ed il mento grosso e appoggiato alquanto sul petto. La lunga capigliatura che scende fin sulla schiena è pettinata sul davanti e copre in parte la fronte. Tutto ciò dà al capo qualche cosa d'individuale; si crederebbe di avere avanti agli occhi un magistrato romano. Nella copia totale della pittura della volta questo non apparisce tanto chiaro, perchè la testa è troppo piccola; quindi a tav. 76, 2 riproduco a parte la testa nella grandezza dell'originale.

[1] Il de Rossi (loc. cit.) vide in questo campo la scena del giudizio, e nella lunetta, ove realmente essa si trova, credette di dover riconoscere « Cristo che parla fra discepoli, probabilmente i principi degli Apostoli ». Però non c'è alcun motivo per trovarvi « i principi degli Apostoli », nessuno presentando il tipo tradizionale.

[2] Del gruppo a sinistra (tav. 206, 1) il Perret (tav. XLIV) pubblicò solo il Salvatore, cambiandolo però in una figura femminile: « une sainte assise! ».

[3] Il de Rossi fece una rapida descrizione dell'ipogeo nel *Bullett.*, 1877, p. 140; 1882, p. 169, l'unico monumento con iscrizione che mi venne in mano di questo ipogeo, è il frammento d'una nota marca di fabbrica di mattoni: STATILIAE · SPF LYSIDIS · DE FIG · ROD.

L'immagine del giudice è contorniata da due circoli concentrici, fra i quali è dipinta una corona di foglie d'olivo. Nello spazio fra il secondo ed il terzo cerchio erano distribuiti *quattro Santi* alternati con *quattro defunti;* due di essi, un Santo ed una defunta, perirono insieme allo stucco: evidentemente somigliavano a quelli che ora rimangono, ai quali corrispondevano in croce. I Santi, circondati da un bordo stretto che li separa dai defunti, indossano il solito vestiario; due parlano, due ascoltano; quelli fanno il gesto di parlare, questi tengono la destra nascosta sotto il pallio; nella sinistra tutti hanno un rotolo chiuso. I defunti, due uomini e due donne, sono dipinti come oranti fra due pecore; stanno in piedi sopra un ornamento a foglie, dal quale partono viticci, che con svelte volute s'intrecciano attorno alle pecore. Tutti portano scarpe basse ed una dalmatica, che nelle oranti virili tuttora superstiti giunge fino al ginocchio, nelle femminili invece alquanto sotto al ginocchio, ed è fornita di cappuccio. La dalmatica di un orante ha come guarnizione il lorum e nel lembo inferiore un ornamento che somiglia al giglio; quella delle due altre figure presenta il clavo stretto. I quattro spazi negli angoli contengono colombe che volano e portano un ramo d'olivo negli artigli: una è distrutta completamente, l'altra in parte.

La copia pubblicata a pag. 56 (fig. 3) presenta la pittura nella sua forma originale. La ricostruzione potè farsi con altrettanta facilità che sicurezza, perchè occorreva semplicemente mettere nella parte mancante il Santo che sta in atto di quiete e l'orante alla sua destra.

Il pittore potè usufruire di tutto il soffitto per la rappresentazione del giudizio; la maniera, con la quale dispose ogni cosa, rivela dell'abilità artistica. Egli raggruppò in modo felicissimo i personaggi che figurano in azioni successive per riguardo al tempo, in modo da costituire una composizione unica: Cristo come giudice pronunzia il giudizio; i Santi nella loro qualità di avvocati tengono il discorso di difesa a favore dei defunti, loro clienti, non tutti però, ma due soli, chè gli altri due stanno attenti alle obbiezioni del giudice; i defunti sono già giudicati e si trovano nella beatitudine, ove pregano pei superstiti.[1] A questa beatitudine si riferisce anche l'immagine della colomba col ramo d'olivo, ripetuta quattro volte e il cui significato è noto a tutti.

Giustamente può ora chiedersi che cosa debbano significare le *pecore* ai piedi degli oranti. La risposta si trova nel capitolo 25 del Vangelo di San Matteo, ove è descritto il *Giudizio universale;* ivi leggiamo (31 ss.): « quando il figlio dell'uomo verrà nella sua gloria e con lui tutti gli angeli, allora sederà sul trono della sua maestà, e tutti i popoli si raduneranno al suo cospetto, e li separerà fra di loro come un pastore separa le pecore dai capretti e *metterà le pecore alla sua destra* ed i capretti alla sinistra. Allora il re dirà a quelli che sono alla sua destra: venite, benedetti dal padre mio, possedete il regno preparatovi fin dalla fondazione del mondo », ecc. Le pecore quindi trovansi da quella parte ove sono *gli eletti* destinati alla felicità. Se

[1] Essendo nella pittura del soffitto Cristo circondato da quattro Santi, il de Rossi (loc. cit.) lo interpretò come « maestro dei quattro evangelisti ». Questa spiegazione fu ripetuta anche da altri.

pertanto l'autore della nostra pittura dipinse i defunti *fra le pecore,* egli volle mostrarci che li voleva rappresentare come *eletti,* come *beati.* Questa è una prova irrefutabile della giustezza dell'interpretazione del quadro in sè, come pure del concetto che io ho dato delle oranti.[1]

L'affresco è eseguito con grande cura. L'artista tirò sullo stucco fresco, a partire dal centro del soffitto, i tre circoli concentrici, poi i due diametri che passano per le figure dei due Santi. Nella stessa guisa egli accennò i contorni delle figure, i quali sono in ispecie visibili nel Santo della parete d'ingresso. Lo stile è relativamente ancor buono: in parecchie cose si scorge l'influsso diretto dell'arte classica, sopratutto negli ornati di piante e nell'atteggiamento statuario dei Santi che tacciono. Con la buona esecuzione armonizza la sveltezza della decorazione, che distingue vantaggiosamente le pitture più antiche dalle più recenti.

Sebbene tutti questi fatti sembrino attestarci l'alta antichità della pittura, pure la dalmatica ed il lorum ci avvertono che non possiamo risalire troppo indietro nel fissarne la data. Crediamo perciò di non andare errati se assegniamo gli affreschi alla seconda metà del III secolo.

In questa cripta, come in un cubicolo già illustrato (pag. 371), furono dipinte sulle pareti figure di *Santi isolati:* due erano sulla parete d'ingresso, uno nello spazio ristretto fra la moltiplicazione dei pani e la guarigione del lebbroso (tavv. 40,1 e 74,2): di quest'ultimo vedesi tuttora il vertice del capo, degli altri due ne rimane un solo a destra di chi entra, che somiglia perfettamente al Santo che non fa il gesto di parlare, esistente nel soffitto. Come già rilevammo, l'antica arte cristiana amava tali pleonasmi e li usava sopra tutto quando occorreva accentuare certe verità di speciale importanza.

Un altro esempio di simile pleonasmo ce l'offre il cubicolo II della catacomba di Santa Domitilla, ove la scena del giudizio con due avvocati occupa il centro della volta (tav. 196): oltre a questi due Santi se ne trovano altri due nell'abside dell'arcosolio sinistro, ai lati di Daniele fra i leoni;[2] essi seggono sopra un faldistorio accanto ad uno scrinium rotondo con rotoli di scritture. Naturalmente anche qui i Santi fanno le parti d'intercessori pel defunto tribolato, di cui è simbolo Daniele.

Nel cubicolo III della stessa catacomba, sulla parete della fronte dell'arcosolio principale, due figure di Santi fiancheggiano il quadro dei tre fanciulli nella fornace. La mia tav. 54 mostra che le pitture furono danneggiate da loculi aperti posteriormente. Dei tre fanciulli si vede soltanto la fornace con le fiamme; dei due Santi rimane completo quello a sinistra e metà dell'altro. Il significato di questo gruppo è il medesimo di quello di Daniele, chè anche nei tre fanciulli noi abbiamo riconosciuto una figura del defunto.

Quindi in tre cripte sono dipinti Santi, non solo nella scena del giudizio, ma anche fuori di essa, isolati. Ora dalla presenza dei due Santi accanto ai tre fanciulli

[1] Cfr. § 116.

[2] Vedi sopra, p. 313, n. 23, tav. 197, 1.

nel cubicolo III si dovrà concludere che nel medesimo cubicolo fosse dipinto un quadro del giudizio? Come vedremo, bisogna categoricamente rispondere di sì.

12. Arcosolio destro del cubicolo III in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tavv. 40, 2; 54, 2.

Nella volta dell'arcosolio destro è rappresentato Cristo, nel solito abito delle figure sacre. Porta la ricca e inanellata capigliatura che gli è propria e barba intiera, folta, ma corta.[1] La sua destra è sollevata in atto di parlare, la sinistra tiene un rotolo svolto. L'artista non lo dipinse, come di solito, sulla cattedra, ma in piedi come nell'affresco siracusano. Nella lunetta dell'arcosolio, a giudicare dalla grandezza dello spazio, erano dipinte due sole figure: a sinistra si vede tuttora un frammento considerevole d'un uomo che con la destra faceva lo stesso gesto del Salvatore ed era vestito di simile vestiario: egli rappresentava un Santo. Manca quindi il solo defunto per completare la scena del giudizio e noi dobbiamo figurarcelo a destra del Santo e senza dubbio in atteggiamento di orante. In conseguenza l'immagine della lunetta dovrebbe essere stata simile a quella da me ricostruita nella fig. 35.[2] E con ciò si avrebbe una scena del giudizio della prima metà del secolo III.

Fig. 35.

13. Cappella dei Sacramenti A 2 nella catacomba di San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tavv. 39, 2; 40, 3.[3]

In alcune delle scene di giudizio sopra illustrate, i defunti sono dipinti nella volta e Cristo cogli avvocati nella lunetta, o, viceversa, i defunti nella lunetta e gli altri nella volta; nel cubicolo della Nunziatella i singoli componenti sono distribuiti su tutto il soffitto. Questi esempi ci autorizzano del pari a riconoscere elementi di una rappresentazione del giudizio nelle due figure della cappella dei Sacramenti A 2 da noi riprodotte a tavv. 39, 2, e 40, 3: la figura seduta è il giudice divino e quella in piedi un Santo; quest'ultimo sta a destra di chi entra, quello è dipinto sulla parete opposta all'ingresso. Le due *figure di riscontro* furono staccate dalla parete insieme con lo stucco nel secolo XVIII da raccoglitori di antichità: al Santo, come esigono la simmetria e gli altri esempi addotti qui sopra, corrispondeva un altro Santo, e al giudice la figura del defunto, probabilmente in atto di preghiera.[4] Cristo e l'avvo-

[1] Cfr. sopra, p. 101.

[2] È meno verosimile, ma non impossibile, che il resto di figura della lunetta, sia di un *orante*. In questa presupposizione, al Santo spetterebbe il posto a destra dell'orante. La ricostruzione del gruppo in tale forma, somiglierebbe molto all'immagine di Veneranda (tav. 213).

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 5, 3 ed 8.

[4] In una delle gallerie (G) che uniscono le due strade principali A e B dell'area I, si trovò infatti un *frammento di stucco con la rappresentazione di un orante* (*R. S.*, II, p. 97 [Analisi]). Purtroppo non si ebbe cura di conservarlo: « si sciolse in polvere ». Perciò è impossibile determinare se esso venga dalla cappella dei sacramenti A 2 e se vi fosse raffigurato un « *fanciullo* orante », come dice Michele Stefano de Rossi nel suo prezioso inventario, o un adulto.

cato superstite portano il mantello filosofico, che i pittori delle due cappelle più antiche dei Sacramenti A 2 ed A 3 usarono come abito esclusivo dei personaggi sacri. Da ciò risulta una ulteriore conferma della giustezza della nostra interpretazione.[1]

14. Volta della prima metà del cubicolo doppio XY nell'ipogeo di Lucina. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav. 24, 1.[2]

Confrontando la pittura della Nunziatella con ciò che rimane della pittura eseguita nella volta della prima metà del cubicolo doppio nell'ipogeo di Lucina, apprendiamo che qui pure era dipinta una composizione consimile. Vi si vede la metà inferiore di due *oranti* femminili, che, come nella seconda parte del cubicolo doppio (tav. 25), stanno in piedi sopra un ornamento a fogliami, e nella lunetta intermedia una figura maschile con la destra sollevata e distesa, e che nel nostro caso non può rappresentare che un *Santo*. Per completare le lacune dell'immagine, basta porre di fronte alle due oranti altre due oranti, nelle tre lunette disegnare una figura di Santo per ciascuna e nel centro il giudice sulla cattedra. Il Santo superstite è vestito di tunica e larga penula, della quale l'autore del *De oratoribus* ci assicura espressamente come al suo tempo, che combina a un dipresso con quello della pittura, era portata dagli *avvocati* in tribunale.[3]

Come nel cubicolo della Nunziatella trovansi dei Santi ai due lati dell'ingresso, così anche qui, vicino alla porta che conduce nella seconda stanza del cubiculum duplex, sono dipinti alcuni Santi nello stesso abito che vediamo nel soffitto.[4] Questa circostanza va considerata come una prova della giustezza della interpretazione che io do della pittura della volta, come di una rappresentazione del giudizio.

Partendo dagli affreschi, che rappresentano indubbiamente la scena del giudizio, mi riuscì facile rintracciare lo stesso soggetto in una serie di pitture, che a prima vista sembrano meno determinate o ci sono pervenute in istato frammentario. Il numero totale arriva a *quattordici*. *Due* sono del II secolo, *quattro* del III ed *otto* del IV. Tolti l'affresco del cubicolo III in Santa Domitilla e quello di Siracusa, il *giudice* è rappresentato sempre *seduto;* i Santi invece seggono solamente in cinque scene. Il loro numero varia: nelle pitture conservate per intiero, ne vediamo due, quattro, sei, otto e dodici. I pittori non vollero rappresentare in essi esclusivamente degli *Apostoli*, ma certamente anche dei *Santi locali*, in ispecie nei casi ove compaiono in pochi, come anche nelle iscrizioni talora sono invocati *determinati* martiri, che avevano il sepolcro nella relativa catacomba. Però le figure non sono contraddistinte nè da nomi, nè da altri caratteri iconografici: quindi non possiamo mai dire *quali* martiri si debbano in essi riconoscere. La loro funzione di «advocati» portava con sè che nelle scene di giudizio comparissero sempre soltanto Santi *maschili*. Finalmente vediamo in due immagini i defunti che sollevano le mani verso il giudice in atto supplichevole; nelle altre

[1] Per le spiegazioni degli affreschi date dagli archeologi, cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 7 ss.

[2] De Rossi, *R. S.*, I, tav. XIV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 1, 1.

[3] Il passo fu riportato a p. 76.

[4] Garrucci, *Storia*, tav. 1, 3.

conservate completamente sono concepiti come partecipi della beatitudine, tenendo le braccia distese alla preghiera. E poichè si tratta di defunti che riposavano, o dovevano riposare nella cripta od arcosolio decorato della scena del giudizio, così ne varia il numero ed il sesso. Il numero del resto non va sempre preso per matematicamente esatto: come ovunque, così anche qui la simmetria fece sentire il suo influsso: solo per ragioni simmetriche in due arcosoli due defunte sono messe di riscontro una all'altra, e in due pitture di soffitti due uomini si alternano con due donne. L'atteggiamento della preghiera, nella quale quasi sempre compariscono, prova che in tutte queste rappresentazioni, secondo l'idea di chi le fece fare, dobbiamo riconoscere il giudizio *particolare* e non l'universale, poichè *dopo* quest'ultimo non c'è più luogo per la preghiera d'intercessione.

Quindi le scene del giudizio diventano un'eccellente illustrazione di quanto nel linguaggio ecclesiastico chiamasi

Communio Sanctorum, Comunione dei Santi. [1]

I superstiti pregano pei loro cari defunti, affine di avvalorare le loro preghiere; si rivolgono ai Santi, perchè questi, in virtù dei loro meriti sovrabbondanti, interpongano presso il giudice divino una parola di raccomandazione a favore dei defunti. I Santi adempiono questa preghiera ed intercedono come avvocati pei loro clienti. La sentenza del giudice è favorevole: i defunti vengono accolti fra gli eletti. Ammessi alle gioie celesti, non dimenticano i loro cari lasciati sulla terra, ma pregano per loro, affinchè possano conseguire lo stesso fine.

§ 109. Il defunto solo innanzi al tribunale di Cristo.

La grandiosa rappresentazione del giudizio nella catacomba della Nunziatella ci dà la chiave per l'interpretazione della pittura nel soffitto del cubicolo I del coemeterium maius (tav. 168). Nel mezzo siede Cristo fra due scrigni rotondi, con la destra sollevata in atto di parlare, e nella sinistra egli tiene un rotolo di scritture. Nei quattro compartimenti maggiori che lo attorniano si trovano fra due pecore i defunti, due uomini e due donne: tutti portano dalmatica e scarpe, le donne inoltre hanno il fazzoletto da testa; tutti sollevano le mani in atto di preghiera. Mancano i Santi: in loro luogo si veggono, nei quattro campi minori, il miracolo della sorgente, la risurrezione di Lazzaro, Mosè innanzi al roveto ed il paralitico risanato. Il pittore pertanto in questa scena di giudizio si limitò alle persone principali, cioè

[1] Su tale questione cfr. l'ottimo lavoro di I. P. Kirsch, *Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen im christlichen Alterthum* (Magonza, Kirchheim, 1900).

ai defunti ed al giudice divino, dalla cui sola sentenza dipende il destino dell'anima sottoposta al giudizio. Dello stesso artista è anche la rappresentazione del giudizio illustrato più sopra (p. 368 s.); forse egli tralasciò in questo affresco i Santi, perchè non volle ripetersi nel cubicolo vicino. L'Avanzini, che ne fece copia pel Bosio,[1] commise parecchie inesattezze; l'errore principale sta nell'aver dato al giudice le mani stese a guisa degli oranti ed insieme il gesto di parlare.[2] Con ciò l'immagine somministrò materia abbondante al capriccio degl'interpreti.[3]

Pel contenuto offre una scena affine all'affresco or ora esaminato, il frammento d'epitafio d'ignota provenienza da me ricostruito (fig. 36), conservato ora nella galleria delle iscrizioni al Museo Lateranense (Pil. XV, 1).[4] Il graffito presenta un'orante velata

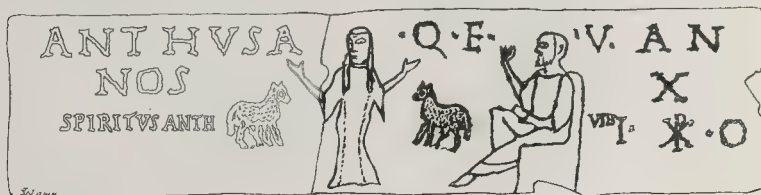



Fig. 36.

fra due pecore e a destra di lei il Salvatore in qualità di giudice sulla cattedra. L'orante, nella quale abbiamo riconosciuto l'anima della defunta accolta fra gli eletti, è accompagnata nell'epigrafe da una interpretazione autentica, poichè essa termina affermando che l'anima della trapassata « è presso Cristo »: (SPIRITVS ANTH)VSES I(*n*). ☧. O (Christo).

Nelle due prime linee apprendiamo semplicemente il suo nome e gli anni che visse:

(ANTHVSA) Q(*ua*)E · V(*ixit*) · AN
(NOS . . .) X.[5]

Difficilmente può darsi risposta sicura alla domanda relativa all'età di questo epitafio rimosso dal posto primitivo. In quanto al formulario, potrebbe essere anche

[1] Bosio, *R. S.*, p. 445; Aringhi, *R. S.*, II, p. 183, Bottari, *R. S.*, III, tav. 140; Garrucci, *Storia*, II, tav. 61, p. 66. Il D'Agincourt si servì di questa copia per le sue falsificazioni (vedi *Röm Quartalschr.*, 1890, p. 335 s.) ed il Perret nelle sue riproduzioni a colori (*Catacombes*, II, tav. XXX) agli antichi errori ne aggiunse di nuovi, cambiando inoltre la successione delle scene.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, p. 62.

[3] Cristo qui sarebbe raffigurato: 1° come « maestro »; 2° nell'atto che « pieno di misericordia invita tutti a sè con le parole: venite tutti a me »; 3° in atto « di parlare e di insegnare come uno che ne ha la podestà »; 4° in atto « di insegnare a comprendere rettamente le scene chè lo circondano », ecc.

[4] Cfr. de Rossi, *Museo epigrafico Pio-Lateranense*, XV, 1.

[5] Il mio articolo: *Drei altchristliche Epitaphfragmente* nell'*Archäologische Ehrengabe der Röm. Quartalschr. zu de Rossi's LXX Geburtstag*, 1892, p. 381 ss., dà la prova dettagliata della giustezza di questa ricostruzione; ivi sono riportate anche le varie spiegazioni erronee date alla scena figurata della lapide, in seguito all'inesatta pubblicazione che ne fu fatta.

del III secolo, nè a questa data s'opporrebbe il monogramma di Cristo, usato come abbreviazione del testo e non come simbolo isolato. Però la rozza esecuzione delle lettere e del graffito sembra accenni piuttosto al periodo della pace, ed allora l'epitafio sarebbe presso a poco contemporaneo alla pittura del soffitto in questione.

Appendice.

1. Finora il frammento di iscrizione d'Antusa è unico nel suo genere. Negli altri epitafi, non molto numerosi, in corrispondenza con la natura laconica dell'epigrafe, due personaggi della scena del giudizio sono solamente accennati: Cristo mediante il monogramma o le lettere apocalittiche ed i Santi mediante due busti. I defunti invece anche in essi compariscono comunemente in forma d'oranti; solo una volta vediamo un busto. Nella fig. 37 è riprodotto (da fotografia originale) un esemplare di simili lapidi sepolcrali, egregiamente conservato. La pietra è di provenienza ignota e, come attesta l'iscrizione, chiudeva il sepolcro di una certa « Vittoria, che aveva convissuto 13 anni e 2 mesi col suo sposo a virginitate, ed era stata deposta in pace il 24 luglio ». A

Fig. 37.

giudicarne dalle larghe maniche della dalmatica dell'orante velata, l'epitafio risalirebbe all'incirca alla metà del IV secolo. I due busti di Santi ricordano la placca di bronzo trovata in un sepolcro di Sant'Agnese con le immagini dei due principi degli Apostoli:[1] è possibile che chi fece l'iscrizione volesse rappresentare gli stessi Santi.

2. Nella nota lapide di ASELLVS[2] coi busti dei principi degli Apostoli è *omessa la figura del defunto;* chi legge l'iscrizione deve supplirla con la mente. Simile assenza del defunto si nota anche in alcune pitture cimiteriali: esistono sepolcri in cui sono raffigurate scene bibliche e manca completamente il defunto. Però, come già sappiamo, questa mancanza è solo apparente, perchè il trapassato si cela sotto le figure bibliche di Noè, di Daniele, dei tre fanciulli, di Susanna, ecc.; egli vi è rappresentato *simbolicamente* sotto di esse.

Un esempio di questa rappresentazione simbolica dei defunti, che è d'importanza somma, ce l'offrono le pitture dell'arcosolio in Pretestato, nel quale alla fine del IV secolo fu sepolta certa CELERINA. La maggior parte di esse fu già pubblicata, ma in copie

[1] *Röm. Quartalschr.*, 1888, tav. V, 1.

[2] De Rossi, *Museo epigr. Pio-Lateran.*, XIV, 42.

mal sicure, dal Perret e dal Garrucci,[1] che non ne compresero il valore. Gli affreschi erano già parzialmente danneggiati quando furono scoperti nel 1848,[2] e da quel tempo le loro condizioni peggiorarono, per la caduta dello stucco in altri punti. Per fortuna ne rimane tanto, che basta a farci comprendere il soggetto rappresentato. Nel centro della volta (tavv. 181, 1; 251) si trova un bel medaglione di *Cristo* e, nei due campi laterali, dei *Santi,* i cui nomi erano scritti vicino alle teste. Nel campo a destra vediamo Paolo (PAVLVS) ed accanto un piccolo frammento di Pietro (*petr*VS).

Il primo porta barba intiera a punta, ma spartita, e la fronte non completamente calva, come in alcuni vetri cimiteriali;[3] tiene nelle mani un rotolo chiuso. Lo stesso fa Pietro, come pure le altre figure. Nel fondo scorgonsi fabbriche a foggia di torri, che accennano forse alla « città celeste ». Nel campo sinistro vedesi soltanto la parte superiore di un Santo imberbe col nome SYSTVS e l'angolo destro di una torre. Il Santo vicino a Sisto è completamente distrutto; però le copie che ne furono pubblicate, presentano la testa con lo stucco adiacente, e ciò prova che allora si era conservato il nome completo, o almeno alcune sue lettere. Purtroppo non fu copiato ed ora noi dobbiamo ricorrere a semplici congetture. Il Garrucci ed il Perret ritengono sia il glorioso diacono Lorenzo, martirizzato poco tempo dopo Sisto; io penserei piuttosto ad un Papa e precisamente al Santo locale Urbano, il cui sepolcro godè fin dal principio grande venerazione nella catacomba di Pretestato. Due altri Santi stavano sulla fronte dell'arcosolio. Quello a destra ci è pervenuto completo ad eccezione di poche scalcinature. Del suo nome manca soltanto la lettera I; le altre sussistono tutte, o intiere o frammentarie, e vi si legge LIBER*i*VS. Si tratta nientemeno che del *Papa Liberio* tanto calunniato dagli ariani, la cui memoria, secondo il *Martyrologium hieronymianum,* era celebrata solennemente due volte all'anno, il 23 (o 24) settembre, giorno della sua deposizione, ed il 17 maggio, giorno della sua elezione a pontefice.[4] Liberio è rappresentato vestito a guisa dei personaggi sacri, come i principi degli Apostoli ed il grande martire della catacomba Sisto II; è assai svanito il rotolo che tiene nelle mani, il quale manca perciò nelle copie. Il Santo, che faceva simmetria con Liberio, aveva una lunga barba intiera; il suo nome era scritto a sinistra della testa, ove lo stucco s'è staccato, e poichè tanto Liberio che Sisto ed Urbano (?), dipinto vicino a quest'ultimo, sono *imberbi,* è chiaro che l'artista volle dare nella barba un *segno di distinzione,* in altre parole egli intese rappresentare un *filosofo.* Ciò posto, si sarebbe indotti a riconoscere nella figura barbata *San Giustino,* il tipo dei filosofi cristiani, già da Tertulliano[5] caratterizzato coll'appellativo divenuto poi suo antonomastico di « philosophus et martyr ». Contro questa identificazione sembra stia però la circostanza che Giustino nel IV secolo, a quanto almeno si sa, non aveva

[1] Perret, *Catacombes,* I, tavv. 76-79; Garrucci, *Storia,* II, tav. 39, 2, A-B.

[2] Cfr. de Rossi, *R. S.,* I, p. 250 s.; *Bullett.,* 1863, pagina 1.

[3] Garrucci, *Storia,* III, tav. 179, 2, 4 e specialmente 7. Nel bel mezzo della fronte una macchia nera deturpa l'affresco.

[4] De Rossi, *Bullett.,* 1883, p. 57.

[5] *Adversus Valentin.,* 5; Migne, *Patrologia latina,* 2, 548.

culto. Perciò è meglio astenersi da ogni congettura. Lo spazio fra il Santo barbato e Liberio è occupato dalla scena simbolica, già da noi esaminata,[1] di Susanna fra i lupi, cioè i due vecchioni, che qui raffigurano Satana che insidia l'anima.

Il senso di tutte queste rappresentazioni è ovvio. Il gruppo di Susanna ricordato per ultimo, rappresenta figuratamente quanto dice la preghiera: «libera, o Signore, l'anima della defunta, come liberasti Susanna dal delitto falsamente imputatole». Cristo, al quale è rivolta la preghiera, è dipinto nel centro della volta. I sei Santi che compariscono insieme a Lui, sostengono con la loro intercessione la preghiera, e la defunta viene accolta fra i beati: noi la vediamo, nel campo inferiore della lunetta, in forma di pecora fra *due pecore*, simbolo degli ELECTI, come in due scene del giudizio abbiamo visto degli *oranti* fra *pecore*. All'esaudimento della preghiera si riferisce anche il gruppo delle colombe riunite col monogramma di Cristo, ☧, che occupano il campo superiore della lunetta e che hanno lo stesso significato della formola di augurio rivolta negli epitafi al defunto: «spiritus tuus in Christo!».

Come si vede, le pitture dell'arcosolio hanno pel contenuto grande affinità con le immagini del giudizio: dovevano pertanto essere esaminate almeno in un'*appendice* alle medesime. Esse furono eseguite soltanto pochi decenni dopo la morte di Liberio († 366), forse da persona che aveva conosciuto il Papa. Ciò non ostante non possiamo ritenere per un ritratto la figura che rappresenta Liberio, poichè la testa giovanile con gli occhi grandi convenzionali, nulla ha in sè di individuale. Per ragione dello straordinario interesse che si collega al nome di Liberio, ne diamo a tav. 250, 2 una copia, nella quale sono ricostruite le parti danneggiate. Per far risaltare chiaramente i supplementi fatti nel nome, abbiamo completato con semplici contorni quanto manca delle lettere.

Nel lungo epitafio, che il de Rossi con grande probabilità riferisce a papa Liberio, questi è presentato come «valente confessore» e lodato quale «santo prete e maestro della legge divina»;[2] anzi gli viene attribuita la virtù di fare miracoli.[3] Non deve quindi farci meraviglia se Liberio in un sepolcro delle catacombe è messo alla pari dei principi degli Apostoli e di illustri martiri e con essi viene invocato, perchè interceda presso Dio a favore dei defunti deposti nell'arcosolio. Pertanto le pitture di questo sepolcro s'accordano benissimo con gli elogi rivolti al Papa nell'iscrizione e dovrebbero essere state ispirate dalla stessa cerchia di ammiratori suoi, ai quali dobbiamo l'epitafio. E poichè ci danno testimonianza monumentale del culto onde fu onorato Liberio dai suoi in Roma pochi decenni dopo la morte, esse ci avvertono nello stesso tempo ad accogliere con le debite riserve le calunnie messe in circolazione dagli ariani.

[1] Vedi p. 337.

[2] *Bullett.*, 1883, p. 8: «Quam domino fuerant devota mente parentes Qui confessorem talem genuere potentem Atque sacerdotem sanctum sine felle columbam Divinae legis sincero corde magistrum. Haec te nascentem suscepit ecclesia mater, etc.».

[3] Loc. cit., p. 9 s.: «Sic inde tibi merito tanta est concessa potestas, Ut manum imponas patientibus incola Christi, Daemonia expellas, purges mundesque repletos Ac salvos hominesque reddas animaque vigente Per Patris ac filii nomen cui credimus omnes, etc.».

La loro testimonianza è tanto più importante, in quanto che la catacomba di Pretestato non si trovò come altre,[1] in alcuna speciale relazione con quel papa.

3. Si disse a p. 225 che le rappresentazioni del giudizio si distinguono da quelle di Cristo docente per questo, che nelle ultime fu esclusa dalle composizioni la figura del defunto, che costituisce uno degli elementi principali delle scene del giudizio. Ciò non ostante non osammo accogliere nel ciclo delle immagini che si riferiscono al magistero di Cristo un affresco che presenta la particolarità indicata.[2] Esso orna la fronte sopra la volta di un arcosolio nella catacomba di Sant' Ermete e ci pone sotto gli occhi Cristo fra gli apostoli, *ognuno* dei quali *ha la sua propria cattedra.*[3] Questa forma particolare della scena ricorda la risposta che il Salvatore diede alla domanda di San Pietro intorno alla ricompensa degli Apostoli che avevano abbandonato tutto: «in verità vi dico che voi, i quali mi avete seguìto, nella rigenerazione, quando il figliuolo dell'uomo sederà sul trono della sua maestà, *sederete* anche voi su *dodici troni* a giudicare le dodici tribù d' Israele» (Matt. 19, 27 ss.). Sembrerebbe quindi che il pittore avesse in mente l'idea del giudizio. Ma poichè manca il defunto, non può d'altra parte negarsi la possibilità che il Salvatore qui dovesse figurare come maestro. Converrebbe con questa interpretazione l'affresco dipinto nella lunetta rappresentante il pastore che pascola il gregge. Tuttavia non può darsi una sentenza definitiva; e perciò preferimmo esaminare in *appendice* questa scena. L'affresco, in conformità alle iscrizioni trovate nel cubicolo,[4] è tutto al più del 337 ed è unico nella pittura delle catacombe.

4. Questo foglio era in corso di stampa quando, negli scavi intrapresi nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano venne alla luce una importantissima iscrizione sepolcrale greca ancora ignota, con la rappresentazione di una scena del giudizio. Il luogo ove fu ritrovata e la forma delle lettere fanno attribuire il monumento al secolo IV. L'iscrizione è del tenore seguente:

ΑΥΡΗΛΙΟϹ ΘΕΟΔΟΥΛΟϹ
ΚΑΙ ΚΕΚΙΛΙΑ ΜΑΡΙΑ ϹΥΜΒΙΟϹ
ΑΥΤΟΥ ΖΩΝΤΕϹ ΕΠΟΙΗϹΑΝ Ε
ΑΥΤΟΙϹ ΚΑΙ ΤΟΙϹ ΤΕΚΝΟΙϹ ΑΥ
ΤΟΥ ΟΥΡΒΙΚΟ ΚΕ ΒΟΝΙΦΑΤΙΕ
ΕΖΗϹΕΝ ΔΕ ΘΕΟΔΟΥΛΟϹ ΕΤΗ
Ο · Β · ΚΑΤΑΚΕΙΤΕ · ΠΡ · Ζ · ΚΑΛ ·
ΝΟΕΝΒΡΙΩΝ · ΕΙϹ ΑΓΑΠΗΝ.

« Aurelio Teodulo e sua moglie Cecilia Maria, viventi, fecero questo sepolcro per sè e per i loro figli Urbico e Bonifacia. Teodulo visse 72 anni: morì il 7 delle calende di novembre (26 ottobre). Sia ammesso al banchetto celeste! »

Le rappresentazioni figurate, eseguite in rilievo *en creux*, erano poste ai due lati dell'iscrizione: quella a destra è quasi intiera e ci offre il defunto *avanti al tribunale.*

[1] Per esempio, il coemeterium Novellae (o relativamente di Sant'Agnese).
[2] Tav. 152.
[3] Perret, *Catacombes,* III, tav. XXXV; Garrucci, *Storia,* II, tav. 82, 1.
[4] Vedi p. 115.

Teodulo è in piedi con le braccia abbandonate lungo la persona; ha breve barba intiera, tunica discinta, penula e sandali. Il giudice divino è imberbe, porta il vestiario suo proprio e siede su di un alto tribunale; sopra il suo capo sta il monogramma costantiniano (☧) e nella cimasa superiore è scritto ΔЄCΠΟΤΗC ΗΜΩΝ, « Signor nostro ». Come nell'affresco di Sant'Ermete (tav. 247), così anche qui egli tocca con la destra il capo del defunto, per accoglierlo nella felicità, *fra gli eletti*. Quest'ultimo particolare fu accennato dall'artista mediante due *pecore* disegnate vicino al defunto stesso. E che l'uomo davanti al tribunale sia realmente il defunto, lo prova il nome ΘЄΟΔΟΥΛΟC scritto alla sua destra sotto la cattedra del giudice. La scena contiene inoltre un altro particolare, che ne accresce il pregio: il tribunale è circondato da una transenna; con questa essa fu caratterizzata per una scena di giudizio con tale precisione, da rimuovere ogni dubbio, giacchè, come è noto, lo spazio ove sedeva il giudice era chiuso da simile recinto.

Del gruppo a sinistra finora possono vedersi solo le mani di una figura (evidentemente maschile), che stava in una nicchia e che nella mano destra sollevata teneva un libro aperto. La cimasa sopra la nicchia portava un'iscrizione in due linee, della quale rimangono unicamente le lettere iniziali ΜΟΥ... | ΠΡΟ... Essendo questa immagine incompleta, darò il facsimile della lapide sepolcrale nel capitolo relativo al « banchetto celeste » (§ 118), al quale accenna l'acclamazione: ЄΙC ΑΓΑΠΗΝ; si spera che allora saranno stati rinvenuti i frammenti mancanti.

È evidente l'importanza di questa scena giudiziale; essa conferma in modo autentico la giustezza dell'interpretazione da me data delle immagini del giudizio. Fu quindi per me di grande soddisfazione il poter conchiudere il capitolo delle scene del giudizio con l'iscrizione di Teodulo.

CAPITOLO VENTESIMO.

Rappresentazioni esprimenti la preghiera per l'ammissione dei defunti alla beatitudine eterna.

Nelle iscrizioni sepolcrali si trovano sovente formole, nelle quali si supplica Iddio ad accogliere ed ammettere alla felicità eterna l'anima del defunto: «Padre dell'universo... accogli Irene, Zoe e Marcello presso di te!» leggiamo in un epitafio tutto al più del III secolo;[1] in un altro la defunta — che è la martire Zosime — si rivolge al Salvatore dicendo: «accoglimi teco, o Signore».[2] Queste e consimili formole che ricorrono anche in altre preghiere di martiri[3] traggono la loro origine dall'antica liturgia funeraria[4] e risalgono all'orazione: «Signore Gesù, accogli lo spirito mio», che il protomartire Stefano moribondo innalzò al cielo, mentre i Giudei scagliavano contro di lui le pietre.[5] In simil guisa anche nella pittura cimiteriale furono create ben presto scene raffiguranti la supplica per l'ammissione delle anime dei trapassati alla beatitudine eterna. Di queste rappresentazioni dobbiamo occuparci nel presente capitolo: cominciamo con Elia, la cui salita al cielo esprime in modo chiarissimo quelle preghiere.

§ 110. Elia rapito in cielo.

La figura di Elia apre nella *Commendatio* la serie delle suppliche: «Libera, o Signore, l'anima del tuo servo, come tu... liberasti Elia dalla morte comune». Con altre parole: ricevi presso di te l'anima del moribondo come hai accolto Elia in cielo. Se in questa preghiera alle parole «del moribondo» mettiamo le altre «del morto»,

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888-1889, p. 31; Wilpert, *Fractio*, p. 51.

[2] De Rossi, loc. cit., 1866, p. 47.

[3] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au* VIII*e siècle*, II, p. 33.

[4] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, p. 747 ss., 752; II, p. 214, 216, 949 s., 951 s.; Migne, 85, 1022, 1024 (messale mozar.); Renaudot, II, 221, 304 (anafora siriaca).

[5] *Atti*, 7, 58.

otteniamo il significato simbolico attribuito all'immagine di Elia nelle catacombe.[1] Si conosce un solo esempio di questa rappresentazione, e si trova nella lunetta dell'arcosolio destro del cubicolo IV in Santa Domitilla, disgraziatamente però molto danneggiato.[2] Veramente il d'Agincourt dice d'averne scoperto un secondo esemplare «verso il 1779 in una parte della catacomba di Priscilla», ma, come ho dimostrato altrove,[3] il disegno da lui pubblicato[4] è pura invenzione.

Dio liberò Elia dalla «morte comune» col rapirlo al cielo, conforme il racconto biblico, sul Giordano ed alla presenza del profeta Eliseo, sopra di un «carro di fuoco, tirato da cavalli di fuoco».[5] L'artista in conseguenza doveva rappresentare questo momento. Egli si rese facile il cómpito, servendosi a tal fine delle rappresentazioni classiche del sole. Infatti la sua immagine ha una singolare somiglianza con l'affresco riprodotto a tav. 160, 2, che rappresenta la corsa di Helios. Elia monta una biga; nella sinistra, distrutta, teneva le lunghe redini e nella destra il pallio, che consegna ad Eliseo, il quale sta in basso. Quest'ultimo particolare non risponde in tutto al contesto biblico, ove si legge (2, 14) che «il mantello cadde ad Elia»; corrisponde però completamente all'idea formatasi su di ciò più tardi e che annesse precisamente a questo particolare un ampio simbolismo. Elia, a quanto sembra, è vestito della sola tunica talare: se la testa fosse superstite, vedremmo che il pittore lo aveva rappresentato di pieno prospetto, ed essendo figura del defunto, imberbe. Eliseo ha il capo calvo ed anch'esso è senza barba (2, 23), volge il dorso allo spettatore e porta la destra alla bocca per lanciare in forma di bacio con la mano l'ultimo addio ad Elia, che s'allontana; egli indossa, come i filosofi, il solo pallio. Per ragione di simmetria il pittore dipinse, dall'altro lato dell'immagine, la figura di uno spettatore imberbe[6] in tunica succinta senza maniche: egli aveva il piede destro (ora distrutto) sopra una pietra e con la destra addita i cavalli. L'oggetto posto sul suo capo è sì indistinto, che non può essere determinato.[7]

Elia simboleggia, conforme a quanto si disse, l'anima del defunto, che Iddio accoglierà in cielo. La giustezza di questa interpretazione è confermata da un monumento troppo poco considerato finora ed assai caratteristico per il simbolismo cimiteriale, cioè dalla moneta battuta alla morte di Costantino Magno, della quale moneta si hanno molti esemplari. Il rovescio presenta il busto dell'imperatore; il dritto l'imperatore in

[1] Secondo Adamanzio (*De recta fide*, ed. Van de Sande Bakhuyzen [Lipsia 1901], p. 212) in Elia, come nei tre fanciulli, in Giona e in Lazzaro, andrebbe riconosciuta semplicemente la fiducia nella risurrezione della carne, che deve avvenire per opera dell'onnipotenza divina.

[2] Tav. 230, 2.

[3] *Kritik einiger «unedirter» Katakombengemälde S. d'Agincourts* in *Röm. Quartalschr.*, 1890, p. 334.

[4] *Storia dell'arte*, VI, tav. VIII, 4.

[5] *Reg. IV*, 2, 11 ss.

[6] A torto si riconobbe comunemente in questa figura la «personificazione del Giordano». Se l'artista avesse voluto rappresentare *questo fiume*, avrebbe dipinto, come nell'affresco della catacomba sotto la vigna Massimo (tav. 212) un uomo barbato, nudo, semicoricato, giacchè nell'arte classica le personificazioni dei fiumi ebbero sempre tale forma.

[7] L'Avanzini disegnò un petasus con la piuma, trasformato dal Garrucci in una corona di canne: inoltre presso ambidue Elia ed Eliseo sono riprodotti inesattamente, ed Elia è su d'una quadriga. Nel mio *Alte Kopien*, (tav. XVI, 1) pubblicai una copia del *quarto* disegnatore del Ciacconio, inesatta anche essa ma migliore, in quanto che mostra la biga.

figura completa, che dalla quadriga è accolto dalla mano di Dio nel cielo, accennato da una stella. La moneta è una delle prime che esprimano un pensiero totalmente cristiano. Nella forma della rappresentazione si osserva tuttora l'influsso dell'arte classica, in quanto che l'imperatore comparisce tutte e due le volte a capo *coperto*. Il nostro affresco è più recente di alcuni decenni, essendo della seconda metà del secolo IV.

§ III. Il defunto accolto nella beatitudine dalla navicella della Chiesa sbattuta dalla tempesta.

Quanto si disse qui sopra ci apre la via ad interpretare una scena, sulla quale molto si è disputato, e che esiste nella cappella dei Sacramenti A 2, al di sopra del sepolcro più alto della parete di fondo.[1] Vi si vede sul mare agitato dalla tempesta una nave con un solo uomo a bordo, vestito di tunica succinta. La nave evidentemente è in pericolo, chè la parte anteriore è così abbassata, che le onde le passano sopra. Con questo contrasta l'atteggiamento tranquillo dell'uomo, che tiene distese le braccia nell'atto della preghiera. La sua orazione è ascoltata: il busto dipinto sopra di lui, di un giovane, nel quale riconosciamo la personificazione di Dio,[2] gli pone la destra sul capo. Il gesto dell'imposizione della mano ha lo stesso significato che in quel quadro del giudizio, in cui Cristo pone la destra sul defunto raccomandatogli da due Santi, e così lo accoglie nella beatitudine eterna. Possiamo quindi applicare per la illustrazione del nostro gruppo le parole iniziali della ricordata iscrizione di Zosime:[3] «ricevimi presso di te, o Signore!... esaudita, essa fu tosto ammessa al godimento (della felicità)».

Quello che dà particolare attrattiva alla scena, è la circostanza che l'orante trovasi in una nave, *simbolo della Chiesa*. Fu in uso presso i primi cristiani di paragonare la Chiesa ad una nave che galleggia nel mare del secolo. Le persecuzioni sono i flutti che da tutte le parti l'assalgono, ma impotenti rimbalzano indietro. Così esprimesi Tertulliano.[4] In Ippolito leggiamo le seguenti parole tante volte citate: «Noi, che speriamo nel Figlio di Dio, siamo perseguitati dagl'infedeli... Il mondo è un mare, in cui la Chiesa, come una nave nell'oceano, è sbattuta qua e là, ma giammai viene inghiottita». Chi è nella nave ha certa speranza di arrivare al porto della felicità eterna; chi *ne è fuori* perisce nelle onde. «Come non si salvò nessuno di quelli che erano fuori dell'arca di Noè, così chiunque è fuori della Chiesa perisce»,

[1] Tav. 39, 2; de Rossi, *R. S.*, II, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 5, 4. Relativamente all'inesattezza di queste copie vedi il mio opuscolo *Die Malereien der Sakramentskapellen, in der Katakombe des hl. Kallistus*, p. 24.

[2] Cfr. sopra p. 31 s.

[3] Cfr. p. 384.

[4] *De baptismo*, 12. Quanto fosse comune l'immagine delle «onde del mondo» lo mostra il seguente passo tolto da una orazione pei defunti del *Sacramentarium Gallicanum* (Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, 950): «Domine, salvator noster, qui de fluctibus huius saeculi bonorum animas suscipere dignatus es».

dice San Cipriano.[1] L'autore dell' immagine espresse anche questo concetto: a sinistra della nave un uomo nudo lotta con le onde ed evidentemente diviene preda dell'agitato elemento, perchè manca di qualsiasi aiuto.[2]

Contro l'interpretazione dell'affresco, da noi data, interpretazione che s'impone da sè a chiunque la esamini attentamente, si obietta che la nave è in condizioni troppo critiche, nè può quindi simboleggiare la Chiesa. Rispondiamo che essa è bensì in pericolo, ma non va considerata come perduta. La parte posteriore non « è arenata su di una rupe », come si disse da alcuni, ma è solamente rialzata, e ciò per la semplice ragione che pel gruppo delle due figure il pittore doveva aver lo spazio sufficiente nella parte anteriore. Le onde scorrono sopra di questa che è più bassa, ma la nave è intatta: l'albero con la traversa e la vela ammainata è ancora in piedi, il timone trovasi al suo posto, perfino la bandiera sventola intatta sopra il medesimo. Non troviamo quindi nulla che possa indurci a modificare la spiegazione della pittura, già da noi data altrove. L'artista volle rappresentare la Chiesa *perseguitata,* perciò una *nave fra la tempesta,* e se nella rappresentazione ne esagerò forse la condizione critica, non andò tuttavia sì oltre, come, per esempio, San Gregorio Magno, che paragonò la Chiesa del suo tempo ad una « nave antica e squarciata, nella quale da tutte le parti entrano i flutti e le cui tavole fracide, battute da incessanti bufere annunziano rumorosamente il naufragio ».[3]

Non occorre che rileviamo come la composizione sia altrettanto semplice che precisa. Per accennare la sorte dei fedeli e degl' infedeli, il pittore si limitò ad una sola persona per ognuna delle due categorie. In vero non era facile di rendere l'immagine più ricca di figure: nei flutti potevasi certamente aggiungere un altro uomo, ma invece l'introduzione di un altro fedele importava difficoltà, perchè sarebbe stato necessario ripetere la rappresentazione di Dio. Tutto ciò non avrebbe aumentato il pregio artistico della composizione, ed anzichè accrescere, avrebbe diminuito la chiarezza del soggetto raffigurato. Se si aggiunge la considerazione dello spazio lungo e basso destinato all'affresco, bisognerà riconoscere che l'artista, scegliendo la forma semplice data da lui alla composizione, eseguì magistralmente l'incarico avuto. Il quadro è della seconda metà del II secolo.

[1] *De catholicae ecclesiae unitate*, 6, ed. Hartel, 214; cfr. del medesimo *Ep.*, 75, 15, 820.

[2] L'uomo che lotta coi flutti, *non protetto* dalla mano di Dio, esclude la possibilità di vedere col Garrucci (*Storia*, II, p. 11) nella pittura una illustrazione del versetto del salmo 17, 17: « Misit de summo et accepit me: et assumpsit me de aquis multis » nel senso di « liberazione dalle tempeste della vita ». Se l'artista avesse voluto rappresentare questo pensiero, egli, per non peccare di inconseguenza, avrebbe dipinto o tutti e due gli uomini nell'acqua o ambidue nella nave, rappresentandoli entrambi protetti dalla mano di Dio.

[3] *Ep.*, I, 4; Migne, *Patrologia latina*, 77, 447: « Sed quia vetustam navim vehementerque confractam indignus ego infirmusque suscepi (undique enim fluctus intrant et quotidiana ac valida tempestate quassatae putridae naufragium tabulae sonant), per omnipotentem Deum rogo, ut in hoc mihi periculo orationis tuae manum porrigas, quia et tanto enixius potestis exorare quanto et a confusione tribulationum, quas in hac terra patimur, longius statis ». Il destinatario è Giovanni il digiunatore, vescovo di Costantinopoli.

§ 112. Mosè che si scioglie i sandali.

DEVM VIDERE CVPIENS VIDIT, « desiderò vedere Iddio e lo vide ».[1] Queste notevoli parole leggonsi in una tavola rotonda con iscrizione, che al più tardi è del secolo IV, ed era probabilmente fissata ad un arcosolio nella catacomba di Santa Domitilla. Esse si riferiscono ad un defunto della classe dei cavalieri, di nome CALLISTVS V(*ir*) E(*gregius*), al quale la moglie ed i figli fecero preparare il sepolcro. Quel che qui i superstiti esprimono con tanta sicurezza, che cioè il defunto sia pervenuto alla *visione di Dio,* è esposto in forma di preghiera in alcune orazioni liturgiche ed iscrizioni posteriori: « Ricevi, o Signore », dice un'orazione del *Sacramentarium Gelasianum,* « l'anima del tuo servo... aprigli le porte della celeste Gerusalemme e dagli un posto fra quelli che veggono Dio faccia a faccia ».[2] L'arte cimiteriale espresse questa preghiera nella figura di *Mosè che si toglie i sandali* per avvicinarsi a Dio. Il Signore era apparso a Mosè in mezzo ad un roveto ardente: « E disse Mosè: andrò e vedrò questa grande visione, perchè non bruci il roveto. Ma allorquando il Signore vide che s'appressava per vedere, dal mezzo del roveto lo chiamò e disse: non avvicinarti! Sciogliti dai piedi i sandali, chè il luogo ove ti trovi è terra santa. Ed egli disse: io sono il Dio di tuo padre, il Dio di Abramo, d'Isacco e di Giacobbe. E Mosè allora si coprì la faccia, non avendo l'ardire di guardare verso Dio ».[3] Da questo racconto gli artisti scelsero il momento, in cui Mosè eseguisce l'ordine divino: essi mostrano il condottiero d'Israele nell'atto che ha collocato sopra una pietra il piede destro, o il sinistro, per poter togliersi più comodamente i sandali. Dico sandali, perchè il suo vestiario è quasi sempre quello dei personaggi sacri. Non si tenne calcolo del roveto, e Dio stesso fu accennato una sola volta con la mano che sporge dalle nubi. Mosè pertanto simboleggia il defunto in procinto di comparire al cospetto di Dio. Fra le pitture che lo ritraggono ve n'è una, la quale, come vedremo, conferma egregiamente questo simbolismo, già svolto da Prudenzio.[4] Del resto simili affreschi sono fra i più rari e tutti del IV secolo; uno solo è ancora inedito.

1. Volta del cubicolo I nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 168.[5]

[1] Cfr. Orazio Marucchi, *Di un gruppo di antiche iscrizioni cristiane* nel *Nuovo Bullettino*, 1901, p. 245. Cfr. de Rossi, *Bullett.*, 1883, p. 9 (iscrizione di Liberio): « ... mitteri(*s in*) domini conspectu(*m*) iuste sacerdos ».

[2] Muratori, *Liturg. rom. vetus,* I, p. 748 s.; l'ultima frase è tolta da *I Cor.*, 13, 12. Cfr. Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 553: « appareat ipsis vultus tuus pacificus »; Bosio, *R. S.*, p. 47: « Te canat et placitum iugiter aspiciat »; Le Blant, *Inscriptions*, II, p. 596: « Sic praesta, Deus, ut quorum sepulcra iuncxisti funere tanto, Eorum facias animas aspectus tui libertate gaudere ».

[3] *Exod.* 3, 2 ss.

[4] *Peristeph.*, 6, 85 ss.; Migne, 10, 417 s.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 445; Aringhi, *R. S.*, II, p. 183; Bottari, *R. S.*, III, tav. 140; Garrucci, *Storia*, II, tavola 61.

Mosè tiene le mani al piede sinistro per sciogliere i sandali; guarda indietro quasi alcuno lo chiamasse da quella parte. Il suo vestiario consiste nella tunica e pallio, la cui estremità è gittata sul dorso.

2. Parete di fondo della nicchia sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 215; 216, 2. Inedita.

Di Mosè rimane solo il terzo inferiore dalle ginocchia in giù: il resto perì insieme al tufo. Secondo ogni apparenza, la figura nell'atteggiamento era uguale a quella citata sotto il numero seguente. Qui Mosè è in relazione con i martiri Marco e Marcelliano, accanto ai quali è dipinto, ed è in relazione con le rappresentazioni eseguite sopra di lui, nella volta della nicchia; ivi vediamo i Santi che salgono la scala celeste, per la quale arrivano immediatamente presso Dio, presso Cristo.

3. Fronte dell'arcosolio di Zosimiano in Santa Ciriaca. Seconda metà del IV secolo. Tav. 205.[1]

La parte superiore dell'affresco fu distrutta da un loculo di epoca più tarda, così che non può dirsi se vi fosse dipinta o no la mano di Dio. Mosè, come nella scena di fronte, conservatasi intiera, guardava sicuramente fuori del quadro; egli ha già sciolti i lacci dei sandali al piede destro; accanto a lui vedesi un piccolo sterpo.

4. Parete sinistra del cubicolo IV in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 230, 1.[2]

Mosè guarda fuori del quadro, ha messo il piede sinistro sopra una specie di piedistallo e si accinge a deporre i sandali. L'artista, profittando del fondo bianco dell'affresco, tracciò, più che dipingere, il suo vestiario. Il clavo largo che spicca sulla sua tunica nella copia del Perret,[3] è un'aggiunta capricciosa, come fa vedere la mia tavola.

5. Fronte di un arcosolio del coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[4]

L'immagine è così sbiadita, che il disegnatore del Garrucci cambiò Mosè in un uccello senza testa.[5] Mosè porta solamente la tunica discinta, ornata d'una guarnizione; egli scioglie i sandali del piede sinistro e guarda indietro.

6. Volta della nicchia nel cubicolo delle pecorelle in San Callisto. Uno strato di stucco. Tav. 237, 2.[6]

Mosè con la destra tiene i sandali del piede sinistro e guarda in alto, ove apparisce la mano di Dio fra le nubi. Tutto è benissimo conservato. L'affresco attirò straordinariamente l'attenzione degli archeologi, fin da quando il de Rossi lo scoprì e rese di pubblica ragione.

Mosè è ripetuto un'altra volta in vicinanza immediata, nell'atto di toccare

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1876, tav. VIII.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 259; Aringhi, *R. S.*, I, p. 567; Bottari, *R. S.*, II, tav. 73; Garrucci, *Storia*, II, tavola, 31, 4.

[3] *Catacombes*, I, tav. XXIV.

[4] Nel mio *Alte Kopien* (tav. XXVI, 1 a) pubblicai un disegno, al quale rinvio.

[5] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

[6] De Rossi, *R. S.*, II, tav. d'aggiunta B; Garrucci, *Storia*, II, tav. 18, 4.

con la verga la rupe per farne scaturire l'acqua per le turbe assetate. Qui egli ha la barba, mentre là, come negli altri casi, è imberbe. Il motivo di questa differenza nella rappresentazione della medesima persona in *una* stessa pittura sta nel differente significato simbolico, che hanno le due scene: il miracolo della sorgente è simbolo dell'acqua battesimale, e Mosè innanzi al roveto simboleggia il defunto avanti il cospetto di Dio. Perciò queste due rappresentazioni[1] offrono una preziosa prova della giustezza del fatto risultante dallo studio comparativo di tutte le pitture, che cioè i personaggi biblici, i quali sono simbolo del defunto, nella pittura cimiteriale appaiono *imberbi.*

§ 113. La Samaritana al pozzo di Giacobbe. Il refrigerium.

La preghiera dell'antichissimo canone romano: « Concedi, o Signore, a questi[2] ed a tutti coloro che riposano in Cristo, il luogo del *refrigerio,* della luce e della pace »,[3] che il prete quotidianamente rivolge a Dio nella messa, ricorre più o meno ad verbum nelle preci del *Missale Gallicanum* e del *Sacramentarium Gallicanum,*[4] nonchè in quelle del *Sacramentarium Gelasianum.*[5] Senza dubbio nel caso attuale noi ci troviamo di fronte ad un elemento liturgico antichissimo, tanto più che pure nell'Oriente, una simile preghiera della liturgia funebre greca trovasi nella iscrizione sepolcrale di Anbâ Schenûdi (a. 344).[6] Tertulliano attinse da formulari congeneri, quando della vedova cristiana affermò che « essa prega per l'anima del marito e le implora *refrigerio* e partecipazione alla prima risurrezione, ed ogni anno nel giorno della morte fa offrire per essa il sacrificio ».[7] La parola « refrigerium », *sollievo,* trovasi anche nell'orazione del *Missale Gothicum* e della liturgia mozarabica ed in formole che rispondono appieno alle invocazioni che si leggono nelle lapidi sepolcrali delle catacombe.

Nella liturgia mozarabica, per esempio, si dice: « Spiritus defunctorum in pace refrigeres », « defunctos fideles in pace refrigera »[8] ed in iscrizioni: ANTONIA... IN PACE TIBI DEVS REFRIGERIT; IN REFRIGERIVM ET PACEM; KALEMERE DEVS REFRIGERET SPIRITVM TVVM; VICTORIA SPIRITA

[1] Per la spiegazione data dal de Rossi per la diversità delle due figure di Mosè cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 38 ss.

[2] Si riferisce a coloro pei quali è offerto il sacrificio.

[3] *Sacram. Gregor.*, presso Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, p. 4: « Ipsis et omnibus in Christo quiescentibus locum refrigerii, lucis et pacis, ut indulgeas, deprecamur ». Cfr. *Missale Francorum,* loc. cit., p. 694.

[4] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, p. 702 e 799.

[5] Muratori, loc. cit., I, p. 749: « Te... supplices deprecamur, ut digneris, Domine, dare ei locum lucidum, locum refrigerii et quietis ». Cfr. pure p. 761.

[6] Kaufmann, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler*, p. 68 s.: ἀνάπαυσον... ἐν τόπῳ φαεινῷ, ἐν τόπῳ ἀναψύξεως. Cfr. sopra p. 303.

[7] *De monog.*, 10.

[8] *Liturg. mozar.*, ed. Migne, 85, 910, 1002. Altri passi: 974 e 996.

VESTRA DEVS REFRIGERET ZOTICE DVLCI; IN REFRIGERIO ANIMA TVA VICTORINE; ΔΕΟΥϹ ΧΡΙϹΤΟΥϹ ΟΜΝΙΠΟΤΕ(Ν)Ϲ ϹΠΙΡΙΤ(ΟΥΜ) ΤΟΥ(ΟΥΜ) ΡΕΦΡΙΓΕΡΕ(Τ).[1]

Le iscrizioni, nelle quali i superstiti invocano refrigerio ai loro cari defunti, risalgono fino al II secolo e sono così numerose, che nei secoli seguenti si formò il nome proprio REFRIGERIVS, REFRIGERIA.[2] La preghiera per lo più è rivolta a Dio; alcune volte sono supplicati anche i martiri, perchè ottengano il refrigerio,[3] la qual cosa è rammentata dalla *Collectio* del *Missale Gothicum* da recitarsi dopo la lettura dei nomi: « Tribue tuorum intercessione Sanctorum caris quoque nostris, qui in Christo dormierunt, refrigerium in regione vivorum ».[4] Sul significato della parola refrigerium (refrigerare) le antiche testimonianze non permettono alcun dubbio; essa denota quello che presso di noi le parole *ristoro*, *rinfrescamento,* sia mediante riposo o sonno, sia mediante cibo o bevanda. In senso di *riposo* l'usa, per esempio, Sant' Ireneo;[5] in senso di banchetto l'iscrizione pagana dei *Syncratii*[6] e Tertulliano.[7] Nelle liturgie greche al «refrigera» corrisponde ἀνάπαυσον, che comunemente intendesi del solo riposo, come suona anche l'equivalente siriaco « quietem praesta ».[8] L'espressione è amplificata nella liturgia greca di San Giacomo: ἀνάπαυσον... ἐν τῇ τροφῇ τοῦ παραδείσου, che si avvicina a quella di Tertulliano. L'idea di « ristoro con acqua fresca » si trova nella liturgia copta di San Cirillo:[9] « refrigera illos in loco viridi super aquas refectionis » ed è questa una immagine poeticamente dipinta con vivi colori da Prudenzio.[10] Nel già ricordato *Missale Mozarabicum* leggiamo anche preghiere per ottenere « refrigerio mediante rugiada »: « refrigerii rore perfundas », «caelestis roris perfusione refrigera» e per la ammissione al « fonte della vita eterna »: « fons vitae aeternae ».[11] Nella questione nostra merita speciale interesse la nota visione narrata da Santa Perpetua negli atti del suo martirio. Dopo molte preghiere e sospiri, la Santa vide in sogno il defunto suo fratello Dinocrate uscire da un luogo tenebroso. Caldo e sete lo tormentano. La sua faccia orribilmente pallida mostra ancora la cicatrice del cancro, pel quale morì. Un grande abisso lo separava dalla sorella, così che essi non potevano avvicinarsi. Accanto a Dinocrate sorgeva una *fonte,* il cui orlo però era troppo alto in confronto con la statura del fanciullo. Dinocrate faceva degli sforzi per arrivare a bere, ma non poteva giungere fino all'acqua. Allora Perpetua si svegliò e riconobbe che al fratello restava ancora da soffrire. Essa continuò a pregare e fu esaudita, chè nel giorno in

[1] Boldetti, *Cimiteri*, p. 418, 417; de Rossi, *Bullett.*, 1886, p. 128; 1863, p. 2; Lupi, *Epitaphium S. Severae Martyris*, p. 137; Fabretti, *Inscriptiones dom.*, p. 758, 638.

[2] Boldetti, *Cimiteri*, p. 286, 346, 432; de Rossi, *Inscript. christ.*, I, p. 88, 158.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1863, p. 3 ss.

[4] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, p. 653.

[5] *Haeres.*, 1, 7, 1; 2, 34, 1; Migne, 7, 513 e 837 s.

[6] De Rossi, *R. S.*, III, p. 39.

[7] *Apolog.*, 39: « Coena nostra de nomine rationem sui ostendit... siquidem inopes quoque refrigerio isto iuvamus ».

[8] Da gentile comunicazione del dott. A. Baumstark.

[9] Hyvernat, *Fragmente*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, p. 339 s.

[10] *Cathemer.*, 5, 114 ss.; Migne 59, 326 s.

[11] Migne, 85, 1016 s., 1022.

cui fu tenuta nei ceppi, ebbe la seguente visione. Vide di nuovo Dinocrate, ma questa volta col corpo tutto puro, ben vestito, *ristorato:* « video Dinocraten mundo corpore, bene vestitum, *refrigerantem* ». Dal contesto risulta evidente che cosa intenda la Santa con la parola « refrigerantem »: essa ricorda di nuovo la *fontana* e dice che ora l'orlo di essa giungeva fino alla vita del fanciullo, e che dall'alto pendeva una coppa d'oro pieno d'acqua; Dinocrate si avvicinò e bevve: il vaso non si votava mai. Dopo avere estinta la sete, egli, come fanno i fanciulli, s'affrettò a mettersi a giocare. Perpetua si svegliò e comprese che egli era stato liberato dalle pene e trovavasi in luogo di salvazione.[1] Ivi egli si ristorava all'acqua della fontana. Qui pertanto refrigerare significa il ristoro che produce il bere dell'acqua fresca, e la *fonte* è una *allusione* alla *beatitudine sempiterna.* Attribuisco questo stesso significato simbolico anche a due delle pitture finora note con la *Samaritana,* alla quale Cristo promise una « fonte di acqua zampillante in vita eterna »:[2] l'una costituisce l'ultimo anello della catena continua di rappresentazioni dipinte nella cappella dei Sacramenti A 3;[3] l'altra rinchiude, nel cubicolo III della catacomba di Santa Domitilla, il simbolo eucaristico della moltiplicazione dei pani.[4] In questi due casi la Samaritana simboleggia il defunto; il pozzo invece la « fonte d'acqua viva », che la Sacra Scrittura tanto frequentemente usa come simbolo dei gaudi celesti. In conseguenza tutta la scena è l'espressione figurata della preghiera enunciata nelle orazioni liturgiche o nelle iscrizioni sepolcrali, che Iddio, oppure Cristo, conceda alle anime dei trapassati il refrigerium, il ristoro.

Più sopra, a p. 207 s. ragionammo su di un altro significato della scena al pozzo di Giacobbe, ed ivi dicemmo anche quanto è necessario relativamente al lato formale della composizione.

1. Parete destra d'ingresso della cappella dei Sacramenti A 3. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 29, 2.[5]

L'artista disponeva per la sua composizione di un campo stretto e alto, e perciò non poteva dipingere le figure una *accanto* all'altra, ma *doveva* sovrapporle. In basso, la Samaritana estrae dal pozzo traboccante il secchio pieno. Essa ha i capelli così radi e la sua tunica è cinta così in alto, che parecchi archeologi, seguendo il de Rossi, la presero per un uomo.[6] Al di sopra della Samaritana, alquanto a sinistra, Cristo siede su di una roccia a forma di dado; è vestito del mantello filosofico e tiene nelle mani il rotolo svolto, che dovrebbe alludere alla lunga istruzione impartita alla donna.

2. Parete anteriore dell'arcosolio destro nel cubicolo III in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 54, 2.[7]

[1] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, p. 118 ss.

[2] *Giov.*, 4, 14.

[3] Cfr. sopra p. 142.

[4] Cfr. pp. 144 e 270 s.

[5] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVII; Garrucci, *Storia*, II, tav. 7, 5.

[6] Sulle diverse spiegazioni dell'immagine cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 5 ss.

[7] Bosio, *R. S.*, p. 245; Aringhi, *R. S.*, I, p. 553; Bottari, *R. S.*, II, tav. 66; Garrucci, *Storia*, II, tavola 26, 2.

Il gruppo è diviso dalla figura eucaristica della moltiplicazione dei pani, con cui ha il rapporto di effetto a causa. A questa separazione sarà forse da ascriversi che le figure non sono rettamente orientate; ambedue guardano a sinistra, mentre dovrebbero essere rivolte l'una verso l'altra. La Samaritana porta la tunica succinta e tiene con una fune il secchio sopra la bocca del pozzo. Il Salvatore ha gli abiti soliti; la sua destra è sollevata nel gesto di parlare e la sinistra stringe lo sgonfio del pallio, ove si veggono cinque pani. L'affresco nel secolo scorso fu staccato dalla parete e andò perduto; io l'ho inserito a linee tratteggiate negli spazi vuoti sulla mia tavola.

§ 114. La parabola delle vergini prudenti e delle stolte.

La parabola delle vergini prudenti e delle stolte, nelle preci dell'antica liturgia viene talora applicata a tutti i fedeli, senza distinzione di stato o di sesso;[1] com'è naturale, se ne fa per lo più menzione quando si tratta di vergini consacrate a Dio. Così, per esempio, leggiamo in una *benedictio sacrae virginis* del *Sacramentarium Gelasianum:* « o Signore, mettila (colei che fu vestita) nel numero delle vergini prudenti, affinchè essa, abbondantemente fornita di olio, attenda con la lampada accesa lo sposo celeste; non permettere che sia sorpresa dalla venuta imprevista del Re... e venga esclusa insieme alle stolte; concedile invece insieme alle vergini prudenti libero ingresso nel palazzo del re ».[2] In questo significato di espressione della preghiera per l'ammissione delle defunte nel novero delle vergini prudenti e nella felicità eterna, dobbiamo prendere i due affreschi che rappresentano la parabola. Ambidue appartengono al IV secolo e furono ripetutamente pubblicati l'ultima volta da me nell'opera sulle vergini consacrate a Dio (tav. II, 1, 5), ove ne diedi una copia indipendente e sottoposi gli originali a minuta indagine. Basterà quindi descriverli ora brevemente.

1. Lunetta dell'arcosolio del cubicolo III nel coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.

Nel campo destro sono dipinte cinque figure femminili non velate e in tunica manicata discinta, che procedono verso sinistra e portano nella destra sollevata una piccola fiaccola accesa, nella sinistra pendente un piccolo vaso munito di ansa rotonda, evidentemente il « vas olei ». Presentano quindi tutti i segni caratteristici delle *cinque vergini prudenti,* e per tali giustamente le considerarono gli archeologi. Nel campo di

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 266: Praepara etiam nos, ut inculpati, cum lampadibus lucentibus, procedamus in occursum unigeniti Filii tui. Reminiscenze di questa similitudine trovansi, per esempio, nella liturgia siriaca di San Clemente (Renaudot, loc. cit., II, 195), ove dei defunti si dice che invitati ad nuptias sponsum coelestem desiderant, e nell'iscrizione di Irene, ove Damaso si raccomanda alla sorella pregando: Nunc veniente Deo nostri reminiscere virgo, Ut tua per Dominum praestet mihi facula lumen. Cfr. M. Ihm, *Damasi epigrammata,* n. 10, p. 15.

[2] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, p. 360. Nel rito maronita di sepolturà per le *donne* (*Officium feriale* [Romae] 1863, appendice, 56 e 62) è espressa, come mi nota il dott. Baumstark, la supplica per l'ammissione dell'anima alla felicità « insieme alle cinque vergini prudenti ».

mezzo è rappresentata la defunta sotto forma di un'orante velata in dalmatica; con lo stesso abito e nello stesso atteggiamento essa comparisce anche sul davanzale dell'arcosolio. Ella chiamavasi Vittoria, per quanto permettono di giudicarne gli scarsi resti dell'iscrizione dipinta accanto alle due oranti: in quella sul davanzale i superstiti le inviano un'acclamazione e si raccomandano alle sue preghiere: «... et pete... ». Questo finora è nell'arte cimiteriale l'unico esempio in cui si trovi riunita la domanda di preghiera e l'adempimento della medesima in una sola composizione.

Ci resta ora da spiegare la scena del campo sinistro della lunetta. Vi si scorge un banchetto, cui partecipano figure *femminili* non velate; la scena quindi ci pone sotto gli occhi le *vergini sedute al banchetto celeste,* cioè nella beatitudine.[1] Una particolarità dà speciale interesse all'immagine: al sigma siedono non cinque vergini, come nelle copie pubblicate,[2] ma soltanto *quattro.* L'artista avrebbe benissimo potuto aggiungere altre due figure; se non lo fece, è segno che egli volle *di proposito* tal numero: evidentemente riservò il *quinto posto alla defunta.* Ora risulta chiara la correlazione delle tre immagini della lunetta: come vergine prudente (gruppo a destra) la defunta deve compiere il numero degli ammessi al banchetto (gruppo a sinistra); partecipe della beatitudine, essa, come espressamente domanda una delle due iscrizioni dipinte, deve pregare pei superstiti (orante).

2. Lunetta dell'arcosolio di una vergine consacrata a Dio nella catacomba di Santa Ciriaca. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 241.

Per questa scena l'artista scelse il momento in cui Cristo, lo sposo, è comparso per condurre le vergini al banchetto nuziale. Alla sua destra stanno le cinque prudenti, alla sinistra le cinque stolte: quelle con le fiaccole accese, queste con le fiaccole spente. Tutte hanno il capo scoperto e portano una dalmatica con maniche corte e larghe. Cristo tiene la destra sollevata e stesa, senza dubbio in atto d'invitare. Nello sfondo scorgesi un lungo edifizio con una porta aperta al centro; certamente si tratta di un accenno al palazzo celeste, la « regia caeli », come suole chiamarla papa Damaso;[3] la porta aperta in particolare ricorda il passo: « regalem ianuam cum sapientibus virginibus licenter introeat » della orazione citata più sopra. Il nimbo attorno al capo di Cristo, ma anzi tutto le iscrizioni[4] trovate nelle vicinanze, provano che la pittura è della seconda metà del IV secolo; essendo stata esposta per lunghi anni alle intemperie delle stagioni, è assai sbiadita e in parte distrutta insieme allo stucco. Nel 1890 ne feci una copia precisa che potè correggere in un punto sostanziale le altre già pubblicate; da allora, come può scorgersi dalla mia tav. 241, il suo stato peggiorò per cui, ad impedirne la perdita totale, fu staccata dal tufo e trasportata sopra un arcosolio di recente costruzione.

[1] Vedi più avanti, § 118.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 461; Aringhi, *R. S.*, II, p. 199; Bottari, *R. S.*, III, tav. 148; Garrucci, *Storia*, II, tav. 64, 2. Per gli errori delle copie pubblicate cfr. il mio *Gottgeweihte Jungfrauen*, p. 67. Ivi proposi pure un'interpretazione del gruppo a destra, diversa dall'attuale.

[3] Cfr. Maximilianus Ihm, *Damasi Epigramm.*, n. 10, 12, 23, 49.

[4] Cfr. sopra p. 118 s.

L'esaudimento della preghiera che la defunta fosse trovata vergine prudente e ammessa alla stanza nuziale, era dipinta nella parete anteriore dell'arcosolio; la defunta era effigiata come orante fra due giovani che tirano una tenda, affine d'introdurla nella stanza. Questa è più danneggiata delle altre; ne riparleremo appresso.

Con somma probabilità una terza rappresentazione della parabola era eseguita nella lunetta dell'arcosolio, nel quale Damaso fece seppellire sua sorella Irene, vergine consecrata, morta anzi tempo. Lo deduco dalla bella preghiera, eco della parabola, in cui esce Damaso nei due ultimi versi della iscrizione d'Irene: « Ora, quando verrà Iddio, ricordati di me, o vergine, affinchè la tua *fiaccola mi* dia *luce* presso il Signore ». Disgraziatamente dell'immagine nella lunetta dell'arcosolio alla « crypta Damasi », da me rinvenuta il 7 febbraio di quest'anno (1903), non veggonsi che meschine reliquie di colori, dalle quali nulla può concludersi. Possiamo figurarci la scena simile a quella dell'affresco che trovasi nella catacomba di Santa Ciriaca.

CAPITOLO VENTUNESIMO.

Le rappresentazioni dei defunti nella felicità eterna.

Intorno alla sorte dei fedeli defunti, dalla morte fino al momento del giudizio universale, gli antichi scrittori ecclesiastici ebbero per lungo tempo opinioni diverse. Molti, specialmente i chiliasti, ammettevano uno stato provvisorio: le anime andavano ad un luogo loro destinato, ove dovevano attendere fino alla risurrezione; « fino a che dura la terra, il cielo non viene aperto ad alcuno », scrive Tertulliano, ed in un'opera ora perduta *De Paradiso* egli avrebbe « stabilito, che tutte le anime debbano rimanere agl'inferi fino al giorno del Signore ».[1]

Secondo l'opinione opposta non si intromette alcuna dilazione pei giusti nel conseguimento della felicità: le loro anime, appena uscite di questo mondo, vanno subito presso Dio, presso il Cristo e diventano coi Santi partecipi della beatitudine. « Chi trovandosi pellegrino » chiede San Cipriano[2] « non desidera ritornare in patria?... Ivi ci aspetta gran numero di cari, genitori, fratelli e figli; una numerosa schiera di persone, che sicure della loro salute, si curano della nostra. Qual gioia non sarà per essi e per noi rivederci ed abbracciarci! Qual piacere abitare nel regno celeste senza timore di morire e con la certezza di vivere eternamente! Quale eccelsa, perpetua beatitudine! Là è il glorioso coro degli Apostoli, là gl'innumerevoli martiri... ». Sebbene l'opinione qui espressa abbia avuto fra gli altri scrittori ecclesiastici meno seguaci della prima, pure divenne finalmente la dominante; ciò che Tertulliano negò con tanta energia, l'iscrizione di Felice IV († 530) propone come regola di fede:

CERTA FIDES IVSTIS CAELESTIA REGNA PATERE.[3]

Se interroghiamo le *iscrizioni sepolcrali* delle catacombe a proposito della sorte riservata ai giusti prima del giudizio universale, la risposta sta decisamente a favore della seconda opinione. In alcune veramente si nota nella frase scelta, per esempio,

[1] *De anima*, 55.

[2] *De mortal.*, 26, ed. Hartel, 313 s.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 35. Cfr. su ciò Le Blant, *Incriptions chrétiennes de la Gaule*, II, p. 396 ss.

quando augurano al loro defunto « spiritus tuus in *bono* », cioè « l'anima tua si trovi là, ove si sta bene » l'incertezza di coloro che le scrissero; molto spesso però gli si augura, con varie frasi, la *felicità eterna,* impetrandoglisi la « vita in Dio », « in Cristo », « coi Santi » (martiri), la « pace del Signore » ed il « refrigerio »; in molte altre iscrizioni si esprime la certezza che il defunto sia già entrato nella beatitudine. Leggiamo di fatti: « Prosene fu accolto da Dio »;[1] « l'anima (di Giulia Evareste) fu accolta nel celeste regno di Cristo fra i Santi »; « Iobina lasciò il mondo ed entrò nella pace »; « Florentino ottenne il riposo in Dio e nella pace di Cristo nostro Signore »; « Prima, tu vivi nella gloria di Dio e nella pace di Cristo nostro Signore »; « (Genziano), noi sappiamo che sei con Cristo »; « Eraclia fu accolta nella pace di Cristo »; « Alessandra fu ammessa al cielo »; « l'anima (di Postumio Euterione) è in pace coi Santi »; « Privata vive nel luogo del refrigerio e della pace ».[2] Anche qui le *pitture* si accordano con le iscrizioni, poichè in vari quadri esprimono la certezza che il defunto sia partecipe della beatitudine: esse ce lo presentano portato dal Buon Pastore fra il gregge degli eletti, in orazione pei superstiti, accolto nella società dei Santi, partecipe del banchetto celeste e ristorantesi alla « fonte dell'acqua viva ». La più antica di queste immagini è quella del *Buon Pastore,* del quale possediamo tre esemplari del I secolo. A partire dal secolo II si aggiungono le figure *oranti,* dipinte a profusione. Le altre rappresentazioni sono più rare e, in genere, più tarde: esse, salvo due eccezioni, appartengono al IV secolo.

§ 115. Il Buon Pastore porta sulle spalle la pecora fra il gregge degli eletti.

San Matteo narra la parabola del Buon Pastore e della pecora smarrita con le seguenti parole: « Se uno ha cento pecore ed una se ne smarrisce, non lascia egli sul monte le novantanove e va a ricercare quella perduta? E se gli venga fatto di ritrovarla, in verità vi dico, si rallegra più di questa, che delle novantanove non smarrite ».[3] La narrazione di San Luca nel suo tenore è ancor più importante pel caso nostro, dandoci il tipo sul quale i pittori delle catacombe abbozzarono l'immagine del Buon Pastore. « Chi di voi avendo cento pecore e perdendone una, non lascia le novantanove nel deserto e va in cerca della perduta, fino a che non l'abbia trovata? E trovatala, se la

[1] RECEPTVS AD DEVM. Che la frase « receptus », la quale ricorre di frequente nell'epigrafia, significhi anche da sola l'*accoglienza in cielo*, lo prova il passo di Erma, *Pastor,* vis. 1, 1, ed. Funk, 336. Erma vede in visione aprirsi il *cielo* e la sua padrona Rode che lo saluta e gli dice: Ἀνελήφθην « fui *accolta* » cioè nel cielo.

[2] De Rossi, *Inscript. christ.*, I, p. 9 e CXVI, idem, *R. S.*, I, tav. XIX, 10; C. I. L., III, 1, n. 4221; Marangoni, *Acta S. Victorini,* p. 69; Wilpert, *Cyklus*, tav. IX, 4, p. 41; Boldetti, *Cimiteri*, p. 398; Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen,* tav. 5, 12, p. 50; Boldetti, loc. cit., p. 58; de Rossi, *Bullett.*, 1886, p. 129.

[3] Matt., 18, 12 ss.

pone con gioia sulle spalle: e giunto a casa, chiama i suoi amici e vicini e dice loro: rallegratevi meco, chè ho trovato la mia pecora smarrita ».[1] L'evangelista aggiunge al racconto anche la spiegazione che il Salvatore stesso diede della parabola: « Io vi dico, così si farà più festa in cielo per un peccatore pentito, che non per novantanove giusti, i quali non hanno bisogno di penitenza ».[2] Quindi la pecora ritrovata e ricondotta al gregge simboleggia il peccatore convertito e pentito. L'espressione « Buon Pastore » ὁ ποιμὴν ὁ καλός, che deriva dal Vangelo di San Giovanni (10, 11), non si trova nè in Matteo, nè in Luca, è però contenuta implicitamente nel loro racconto. Più sopra (pag. 139) si osservò che nella rappresentazione del Buon Pastore sui vetri cimiteriali, la pecora va presa nel senso indicato dal Vangelo, ossia come simbolo del peccatore riconciliato con la Chiesa. La seguente preghiera di un'antica liturgia funebre ci mostra qual significato le competa nel simbolismo funerario delle catacombe — qui si tratta soltanto di essa: — « compiendo il dovere di seppellire i morti, conforme al costume di coloro che ci hanno preceduto nella fede, preghiamo instantemente Iddio, perchè nella sua onnipotenza risusciti fra le schiere dei Santi il corpo da noi sepolto nell'infermità, ed associ l'anima di lui ai Santi ed ai giusti. Gli sia misericordioso nel giudizio, avendolo redento con la sua morte e liberato dal peccato e riconciliato col Padre. *Gli si addimostri Buon Pastore e lo riporti sulle sue spalle* (al gregge). Lo accolga nel seguito del Re, e gli conceda di partecipare all'eterno gaudio ed alla società dei Santi ».[3] Le nostre pitture sepolcrali rappresentano la preghiera espressa in questa orazione siccome *esaudita:* la pecora portata dal Buon Pastore simboleggia l'*anima del defunto, che dal Salvatore è portata nel numero degli eletti.* Questo stesso significato attribuisce al Buon Pastore anche la liturgia greca funebre, quando fa dire al defunto: « io sono la pecora smarrita: chiamami, o Signore, e salvami! ».[4] Finalmente nello stesso senso parla del Buon Pastore anche Prudenzio, descrivendo la campagna, alla quale Cristo porta la pecorella, coi colori da lui usati per dipingere il Paradiso.[5]

Il significato simbolico dato al Buon Pastore da Prudenzio e dalle due orazioni liturgiche, si raccomanda senz'altro per la sua semplicità; anche lo Springer l'espresse chiaramente e nettamente,[6] e vedremo pure come tutte le pitture cimiteriali lo esigano e non ne ammettano alcun altro. Nella maggior parte dei casi poi gli artisti svelarono a sufficienza la loro intenzione, ponendo il Buon Pastore in istretta relazione con le scene che si riferiscono alla beatitudine celeste, specialmente con oranti.

In conformità al suo significato simbolico, il gruppo si compone del Buon Pastore con la pecora portata da lui, che simboleggia l'anima del trapassato; inoltre del gregge, rappresentato da due o più pecore, cioè dalla schiera degli eletti, alla cui società viene

[1] Luc., 15, 4 s.

[2] Luc., 15, 7.

[3] Muratori, *Liturg. rom. vetus,* I, p. 751. Cfr. anche II, p. 290 e 356.

[4] Ἁγιασματάριον το μεγα, p. 196: το ἀπολωλὸς προβάτιον ἐγώ εἰμι· ἀνακάλεσαί με, Σωτήρ, και σῶσον με. Quest'ultimo ricorda Matt., 14, 29: Κύριε, σῶσόν με.

[5] *Cathemer.*, 8, 36-47; Migne, *Patrologia latina,* 59, 859 s.

[6] *Handbuch der Kunstgesch.*, p. 7: « sulle spalle del Buon Pastore l'anima del defunto è condotta nella società dei Santi ».

ammesso il defunto; finalmente di alberi che, uniti agli eletti, possono concepirsi soltanto come simbolo del paradiso. Il gregge si trova ai due lati del Buon Pastore; gli alberi sono nello sfondo. In casi più rari, ove fu lasciato da parte il gregge, forse si volle accennare che il Buon Pastore col suo amato carico è in cammino verso l'ovile celeste.

La composizione era fin dal suo primo abbozzo così completa, che non ebbe un ulteriore sviluppo: come si presenta nella più antica pittura, la vediamo anche in quelle di epoca posteriore e dell'ultima. Prescindendo dal variare del numero delle pecore, si constatano diversità solo nell'abito del Buon Pastore, in quanto che la tunica subisce i cambiamenti suindicati (p. 62 ss.) nella forma e nell'ornato, e frequentemente, a partire dal III secolo, le si unisce un mantello. La preferenza data a questa immagine ci è attestata dal fatto che di essa si fecero nientemeno che *ottantotto* rappresentazioni, delle quali solo una piccola parte è distrutta o perduta.

1-3. Antichissimo cubicolo nella catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Fine del I secolo. Tavv. 9; 11, 2 e 3. Inedito.

In questa cripta incontriamo, per la prima volta nell'arte cristiana antica, il Buon Pastore: vi è raffigurato *tre volte,* nel soffitto e nell'arco dei due arcosoli. Meglio conservato è il gruppo nell'arcosolio sinistro (tav. 11, 2). Come mostra la mia copia, il gruppo fu abbozzato in fretta dal pittore e non compiuto. Il Buon Pastore con l'esomide succinta tiene nella sinistra le gambe anteriori della pecora e nella destra la siringa; è in piedi fra due pecore a lui rivolte, e fra due alberi accennati con un paio di pennellate.

L'immagine della volta (tavv. 9 ed 11, 3) è in parte svanita e perduta insieme con lo stucco. Qui il Buon Pastore tiene per le gambe anteriori e posteriori la pecora con le mani stese a guisa degli oranti. Il suo vestiario è la tunica succinta con mezze maniche. Egli pure era fra due pecore e due alberi; manca la siringa.

La rappresentazione nell'arcosolio della parete di fondo è quasi del tutto svanita; però si può riconoscere che il Buon Pastore tiene con ambe le mani le gambe della pecora e sta fra quattro pecore ed un numero maggiore di alberi.

Queste tre pitture sono le uniche che risalgano al secolo I.

4. Lunetta della nicchia *G* nell'atrio della cappella greca in Santa Priscilla.[1] Due strati di stucco. Inizio del II secolo. Inedita.

Del gruppo rimangono soltanto le due pecore, le gambe con le fasciae crurales ed il lembo inferiore della tunica del Buon Pastore. L'immagine era dipinta su fondo rosso. In vista della grande antichità cui rimonta, siamo certi che il Buon Pastore *portava la pecora,* chè la rappresentazione del Pastore pascolante, come vedemmo, comparisce solo nel III secolo.

5. Volta della cripta della Passione a Pretestato. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav, 17.[2]

[1] Cfr. la pianta nel mio *Fractio,*, tav. XVI.

[2] Garrucci, *Storia,* II, tav. 38, 1.

Questo gruppo senza dubbio è il più elegante di tutta la serie, per cui l'avrei riprodotto volentieri in dimensioni maggiori. Ma la cripta è così alta, che non potei fotografarlo separatamente. Inoltre la figura del Buon Pastore in due luoghi è coperta da una crosta calcarea, che per lo stesso motivo non mi fu dato rimuovere. Tuttavia la mia tavola riesce a dare un' idea della bellezza di questa composizione. Il Buon Pastore, una figura snella, alquanto rivolta a sinistra, tiene nella destra le gambe anteriori della pecora, nella sinistra le posteriori; è vestito d'esomide ornata col clavo, e di scarpe (perones). Mancano le pecore e gli alberi. L'immagine è contornata da tre bordi circolari, dei quali l'interno è semplice, il secondo imita l'opus alexandrinum ed il terzo presenta dei fiocchi rivolti all'infuori. Il resto della decorazione è formato da rosai, ombrelle aperte (umbracula), due anitre e due pavoni, dei quali è distrutto quello della lunetta sinistra. In ognuno dei quattro angoli era dipinta una colomba volante, ma ne rimangono due sole. Nella copia del Garrucci, che presenta *completa* la pittura del soffitto, parecchie cose sono alterate: ricordo soltanto che in essa il Buon Pastore in modo molto goffo tiene con ambe le mani le zampe anteriori della pecora, e che i pavoni furono convertiti in anitre e le ombrelle in pesci spinosi.

6-7. Volta sopra il sepolcro con la rappresentazione del vaticinio d'Isaia in Santa Priscilla. Prima metà del II secolo. Tavv. 21, 1; 23, 1.[1]

La volta che sovrasta al loculo conteneva due rappresentazioni del Buon Pastore, delle quali sussiste tuttora quella di destra, ma essa pure molto frammentaria. Quella a sinistra cadde a terra col tufo e andò in pezzi; due di essi sfuggirono alla rovina completa ed oggi si trovano in uno dei sepolcri vicini: li ho inseriti al loro posto nella tav. 23, 1. Le figure dei due gruppi sono formate in rilievo con lo stucco e sovradipinte. Il Buon Pastore del gruppo destro sta fra due pecore, che lo guardano, e due alberi; tiene con ambedue le mani sul petto le gambe di un montone che ha le corna *diritte*. Nel gruppo sinistro le pecore non erano rappresentate; il Buon Pastore portava un montone a corna *attortigliate*. Il resto somigliava al gruppo contiguo.

Qui il Buon Pastore è messo in immediata relazione coi defunti, chè vicino alla bocca del sepolcro vediamo (tav. 21, 2) un uomo con una donna e un fanciullo in atteggiamento di *oranti,* cioè senza dubbio i defunti che riposavano nel sepolcro, e le cui anime erano considerate come già nella beatitudine.

8-9. Volta nel cubicolo doppio della cripta di Lucina. Due strati di stucco. Prima metà del II secolo. Tav. 25.[2]

Le due immagini del Buon Pastore nella cripta di Lucina, che dopo la pubblicazione fatta dal de Rossi appartengono alle più note delle catacombe, sono egregiamente conservate. Trovansi sopra una mensola di foglie e sono concepite in certo qual modo come statue. Si somigliano l'una l'altra: nella sinistra tengono le zampe della pecora riunite sul petto, mentre la destra è sollevata e stesa. Il loro vestiario si

[1] De Rossi, *Immagini,* tav. IV; Garrucci, *Storia;* VI, tav. 405, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, I, tav. X; Garrucci, *Storia,* II, tav. 2, 5.

compone d'esomide ornata col clavo, e di scarpe. A traverso al petto, in direzione della coscia sinistra, corre una cinghia, dalla quale pende la borsa pastorale (pera, πήρα). Se si prescinde da alcuni errori nel disegno, il gruppo rivela una mano intelligente e sicura. Pel significato simbolico dell'immagine, va notato che al Buon Pastore corrispondono (in croce) due oranti, quindi rappresentazioni di *beati.*[1]

10. Lunetta della nicchia sinistra nella cappella di San Gennaro. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 32, 2.[2]

Nel bel mezzo dell'immagine fu aperto in epoca posteriore un loculo[3] che la divide in due parti. Allorchè il de Rossi nel sesto decennio del secolo scorso ritrovò la cappella, rimaneva tuttora la parte inferiore, ma al presente questa pure è distrutta. La composizione contiene un particolare nuovo: il Buon Pastore non era soltanto circondato dalle solite[4] due pecore ed alberi, ma anche da due capanne, che hanno la forma di quelle del paesaggio in Santa Domitilla (tav. 6, 2). A destra in alto sono dipinti due piccoli uccelli.

11. Volta del cubicolo alto nell'ipogeo di Lucina. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 35, 2.[5]

L'artista, contro l'uso generale, dispose il gruppo in un quadrato posto nell'angolo, ed in maniera che il Buon Pastore sta a destra, a sinistra trovasi un albero e nel mezzo due pecore viste di faccia. L'affresco è danneggiato in molti luoghi, essendosi sfaldato lo strato superiore dello stucco. In ispecie il Buon Pastore venne con ciò assai sformato; tuttavia può rilevarsi con certezza che egli portava l'esomide e teneva la pecora con tutte e due le mani, come quello della cripta della Passione in Pretestato. Il quadrato è circondato da due bordi non perfettamente circolari, dei quali l'interno presenta dentellature rivolte all'infuori e l'esteriore invece le ha dalla parte interna. Nell'interstizio sono dipinte ghirlande di foglie e quattro lunette con patere strette e larghe alternate. Colombe a volo con corde negli artigli occupano gli angoli.

Le copie pubblicate sono inservibili: in quella del Garrucci quasi tutto è cambiato; quella del de Rossi ha gli stessi errori, ed inoltre presenta la scena in iscorcio prospettico.

12. Volta del cubicolo III in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 42.[6]

Il Buon Pastore, circondato da una corona di foglie d'olivo, tiene con ambe le mani, stese a guisa degli oranti, le zampe della pecora: è vestito dell'esomide, stretta da larga cinghia, e di scarpe; porta inoltre pendente la borsa pastorale. A' suoi piedi

[1] Cfr. sotto § 116.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1863, p. 3; Garrucci, *Storia*, II, tav. 37, 1.

[3] Il loculo è quello stesso, nella cui chiusura di cemento è graffita la nota preghiera di intercessione di refrigerio rivolta ai martiri Gennaro, Felicissimo ed Agapito.

[4] Non sono del tutto sicure le copie pubblicate: in quella del de Rossi manca la pecora a destra, nel Garrucci quella a sinistra.

[5] De Rossi, *R. S.*, I, tav. XV; Garrucci, *Storia*, II, tav. 3, 1.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 557; Aringhi, *R. S.*, II, p. 293; Bottari, *R. S.*, III, tav. 174; Garrucci, *Storia*, II, tavola 74, 1. Nel mio *Alte Kopien*, tav. VIII, 2, pubblicai una copia fatta pel Ciacconio.

stanno due pecore che lo guardano; nello sfondo sono due olivi. La figura del Buon Pastore non manca di una certa eleganza, mentre le pecore sono molto mal disegnate. Della ricca incorniciatura ricordiamo soltanto la corona di spighe e le colombe attorniate da foglie d'olivo, delle quali la meglio conservata è riprodotta a tav. 12, 2. Le copie stampate sono infedeli, sopratutto perchè non conservano la giusta proporzione delle dimensioni. Il Buon Pastore, per es., dovrebbe essere rimpiccolito della metà. E così la pittura della volta ha perduto molto della sua sveltezza. Degli altri errori citiamo solo la corona di spighe convertita in una fila di foglie di canna, ed i rami sinuosi d'olivo in istracci. Lo stato di conservazione peggiorò molto dopo il Bosio, che vide intiera la pittura del soffitto; in due punti lo stucco cadde a terra insieme al tufo ed in un terzo luogo lo strato superiore dell'affresco si sfaldò; inoltre i colori qua e là sono svaniti ed un velo grigiastro si è steso su tutta la rappresentazione.

13. Volta della cappella dei Sacramenti A 2 in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo. Tav. 38.[1]

La pittura parve al de Rossi, fin da quando egli scoperse il cubicolo, molto mal conservata, quindi e da lui e dal Garrucci fu pubblicata soltanto in piccola veduta prospettica, che è inservibile per scopi iconografici. Naturalmente le sue condizioni andarono peggiorando nel corso degli altri cinquant'anni che seguirono. Ciò non ostante essa presenta tuttora materia sufficiente, per cui io, in vista del suo alto pregio artistico, le ho dedicato una tavola a colori. Come mostra la mia copia, essa, sia nella combinazione dei colori, sia nella distribuzione degli oggetti, non ostante la sua ricchezza, è di una tale armonia e di così eccellente semplicità, che senza dubbio era una delle più belle pitture di soffitto della catacomba di San Callisto. Il Buon Pastore, in esomide, sta fra due pecore viste quasi di pieno prospetto, e tiene con ambe le mani, come al n. 11, le zampe della pecora. Dei due olivi che erano dipinti nello sfondo, rimane solo quello a destra: l'altro è nascosto sotto macchie nere. Nella ricca incorniciatura figurano, oltre ai calici, rami di rosa, teste e pavoni puramente decorativi (i quali ultimi stanno su globi con la coda spiegata), anche rappresentazioni sacre, cioè la mensa-altare tra i sette cesti e tre scene di Giona, la prima delle quali fu rovinata da un loculo.

14. Volta della cappella dei Sacramenti A 3 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del II secolo.[2]

Poichè la cappella fino ai dì nostri fu sempre aperta agli innumerevoli visitatori, la pittura del soffitto è talmente annerita dal fumo dei cerini, che quasi nulla può distinguersi del Buon Pastore. Nella copia del de Rossi esso somiglia nell'atteggiamento a quello della cripta della Passione, e sta fra due pecore, che gli volgono il dorso, e due alberi. Nell'incorniciatura, alquanto sovraccarica, furono impiegati unicamente soggetti decorativi, che in parte sono simili a quelli del cubicolo A 2. Figure femminili sospese e putti alati, che ricordano quelli della cripta di Lucina, occupano, alternati, gli angoli.

[1] De Rossi, *R. S.*, tav. XVIII, 2; Garrucci, *Storia*, II, tav. 4, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVIII, 1; Garrucci, *Storia*, II, tav. 6, 1.

15. Volta della cappella dei Sacramenti A 4 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Fine del II secolo.[1]

Anche questo soffitto fu totalmente annerito dal denso fumo dei cerini usati dai visitatori. Si fece un tentativo di pulirlo, ma non si riuscì ad ottenere il successo voluto, poichè i colori in molti punti ora sono completamente spariti. A giudicarne dalle copie pubblicate, il gruppo del Buon Pastore aveva grande somiglianza col n. 14: mancavano solo le due pecore.

16. Parete sinistra del cubicolo IV nella catacomba di Santa Priscilla. Due strati di stucco. Fine del II secolo. Tav. 44, 1.[2]

Il gruppo è affatto distrutto, ad eccezione della pecora a sinistra, di un albero e della gamba destra del Buon Pastore; era condotto secondo il tipo solito, come induce a credere la copia alquanto più completa dell'Avanzini. La pecora superstite guarda il Buon Pastore sollevando il capo.

17. Lunetta dell'arcosolio nella parete superiore del cubicolo III in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 54, 1.[3]

Al tempo del Bosio sussisteva ancora la parte centrale del Buon Pastore; ora si veggono solo deboli tracce delle cime dei due alberi, tralasciati dall'Avanzini nella sua copia.

Le *tre* rappresentazioni che seguono, sono, se non della stessa mano, almeno di artisti di una medesima famiglia. Mettiamo in primo luogo la meglio conservata.

18. Volta del cubicolo VI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 63, 1.[4]

Il Buon Pastore, procedendo a sinistra, trovasi fra due pecore *in riposo* e fra due alberi; stringe nella sinistra le gambe di un montone raccolte sul petto e nella destra il flauto. Il suo vestiario è più completo che non nelle scene antecedenti, poichè, oltre alla tunica ed alle uose fino al ginocchio, porta un *mantello* che dalla spalla sinistra scende sul braccio sinistro. La tunica a lunghe maniche è ornata col clavo e con due strisce di guarnizione nella parte anteriore delle maniche. Sorprende la ricchezza della incorniciatura, ché fu preparata dapprima sullo stucco fresco ed è eseguita relativamente con molta accuratezza: il gruppo occupa un ottagono formato da tre fregi di color rosso, giallo e verde, contornati da semplici linee; nel giallo sono disseminati quei globetti verdi punteggiati in rosso, che vediamo anche in pitture provenienti dalle catacombe di Santa Priscilla e Santa Domitilla.[5] L'ottagono è attorniato da un quadrato e questo da un cerchio. Agli angoli esistono quattro *oranti*, due uomini e due donne non velate; riproduciamo a tav. 64, 3 e 4 i due meglio conservati.

[1] Garrucci, *Storia*, II, tav. 8, 1; De Rossi, *R. S.*, II, tav. XIII, 2.

[2] Bosio, *R. S*, p. 539; Aringhi, *R. S.*, II, p. 295; Bottari, *R. S.*, III, tav. 179; Garrucci, *Storia*, II, tavola 75, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 241; Aringhi. *R. S.*, I, p. 539; Bottari, *R. S.*, II, p. 64; Garrucci, *Storia*, II, tavola 26, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 351; Aringhi, *R. S.*, II, p. 79; Bottari, *R. S.*, II, tav. 107; Garrucci, *Storia*, II, tavola 46, 2.

[5] Tavv. 45, 2; 55, 203.

19. Volta della cripta della Madonna nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 61. Inedita.

Come il n. 18. Circondano l'immagine quattro scene di Giona e quattro *oranti,* due uomini e due donne velate.

20. Centro della volta dell'arcosolio principale nel cubiculum duplex della stessa catacomba. Prima metà del III secolo. Tav. 65, 2. Inedito.

Come il n. 18. La maggior parte del quadro è distrutta insieme allo stucco; s'è conservata solo una parte della pecora in riposo, delle gambe del Buon Pastore e del fusto dell'albero a sinistra.

21. Volta del cubicolo basso nell'ipogeo di Lucina. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 66, 2.[1]

Il Buon Pastore, in atto di camminare, porta uose alte fino al ginocchio, esomide e mantello; nella destra tiene il secchio del latte insieme a un bastone dritto. Le pecore mostrano che si tentò trattarle in modo prospettico, tentativo non bene riprodotto nelle copie pubblicate. La pittura s'è conservata coi colori straordinariamente freschi.

22-23. Volta del cubicolo 54 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Metà dal III secolo.[2]

Ambedue le figure del Buon Pastore tengono nella destra abbassata la siringa e nella sinistra le gambe della pecora; ad esse corrispondono in croce due oranti maschili. Le figure sono completamente svanite e si riconoscono solo dai contorni lasciati dal pennello sullo stucco.

24. Parete d'ingresso del cubicolo 52 nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 69.[3]

Come il n. 18. L'immagine fu molto danneggiata, quando furono levati gli stipiti e cadde una parte dello stucco. L'Avanzini la dà intiera, ma la sua copia non ne riproduce che il contenuto; pecore ed alberi, atteggiamento e vestiario del Buon Pastore, tutto, in una parola, vi è più o meno alterato.

25. Volta del cubicolo 53 (IV) nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 67.[4]

Il Buon Pastore con le gambe incrociate sta fra due alberi e due pecore che lo guardano; con ambe le mani tiene sul petto le gambe della pecora e s'appoggia ad un bastone, puntato sotto il braccio sinistro e che manca nelle copie. Tutte e tre le pecore hanno corna diritte. L'atteggiamento qui assunto dal Buon Pastore risponde male a quello di un pastore che porta una pecora; esso proviene dalle immagini più sopra[5] illustrate, del pastore che pascola il gregge, ove cade a proposito. Forse il pittore lo adottò per accennare che il Pastor Bonus è giunto al termine del viaggio.

[1] De Rossi, *R. S.*, I, tav. XVI (in nero); Garrucci, *Storia*, II, tav. 3, 2.

[2] Wilpert, *Cyklus*, tavv. I-IV.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 347; Aringhi, *R. S.*, II, p. 75; Bottari, *R. S.*, II, tav. 105; Garrucci, *Storia*, II, tavola 45, 2; Wilpert, *Cyklus*, tav. V, 3.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.*, II, p. 71; Bottari, *R. S.*, II, tav. 103; Garrucci, *Storia*, II, tavola 44, 1.

[5] Cfr. p. 219 ss.

26. Volta del cubicolo I nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 71, 1.[1]

La pittura del soffitto era ancora tutt'intiera al tempo del Bosio: oggi ne rimane solo il frammento riprodotto nell'indicata tavola. Il Buon Pastore, al solito, occupava lo spazio di mezzo. Secondo il disegno dell'Avanzini, somigliava al n. 24 ed aveva ai suoi piedi una sola pecora seduta sulle gambe posteriori (!). Questo errore palese prova che l'immagine già allora era coperta dalla crosta stalattitica, che oggi pure nasconde parzialmente la porzione superstite. Quindi la copia non merita fede alcuna. E poichè le pitture di questo e dei due cubicoli prossimi, con la galleria che li mette in comunicazione, rivelano la medesima famiglia di artisti, così dobbiamo ritenere che il gruppo distrutto fosse più o meno simile ai tre superstiti, riportati da noi sotto i numeri che seguono.

27. Volta del cubicolo II nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 72.[2]

Il Buon Pastore, con uose alte fino al ginocchio, ed esomide, tiene con ambe le mani le gambe della pecora. A' suoi piedi stanno quattro pecore a lui rivolte, e nello sfondo sorgono due alberi. L'Avanzini nella sua copia cambiò l'esomide in una tunica con maniche ed aggiunse la mantellina, tralasciò inoltre due pecore e riprodusse quelle a sinistra nell'atteggiamento che abbiamo criticato nella copia della scena precedente. Nei quattro campi principali che incorniciano quello centrale, vedonsi quattro oranti femminili. La pittura di questo soffitto è alquanto sbiadita e scrostata.

28. Volta del cubicolo III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Metà del III secolo. Tav. 73.[3]

È opera della stessa abile mano del n. 27 e conservata inoltre alquanto meglio. Il Buon Pastore, leggiadra figura in atto di procedere verso destra, ha l'esomide ed il mantello ripiegato che gli scende dalla spalla sinistra; sta fra due alberi e due pecore a lui rivolte. L'Avanzini nella sua copia spiegò il mantello sul dorso e disegnò una tunica manicata invece dell'esomide; in conseguenza il lembo ripiegato di questa divenne una cinghia, che dalla spalla sinistra discende alla coscia destra e s'incrocia con la cinghia della borsa pastorale. Bene inteso, gli antichi e recenti interpreti dell'immagine trovarono una spiegazione della pretesa cinghia.[4]

29. Volta della galleria fra i cubicoli I e II-III nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Inedita.

La volta della galleria, che dal cubicolo I conduce al II e al III, aveva uno spazioso lucernario ed era dipinta. Ci pervennero frammentarie le rappresentazioni eseguite

[1] Bosio, *R. S.*, p. 331; Aringhi, *R. S.*, II, p. 59; Bottari, *R. S.*, II, tav. 97; Garrucci, *Storia*, II, tavola 41, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 335; Aringhi, *R. S.*, II, p. 63; Bottari, *R. S.*, II, tav. 99; Garrucci, *Storia*, II, tavola 42, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 339; Aringhi, *R. S.*, II, p. 67; Bottari, *R. S.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tav. 43, 1.

[4] Secondo il Garrucci (l. c. p. 51) da quella « cinghia » pendeva la siringa, mentre il Buonarroti (*Vetri*, p. 187) la crede aggiunta « forse per la figura della Croce ».

in due cerchi e due lunette: nel primo cerchio si vede il Pastore con la pecora in ispalla, copia del n. 27; andarono distrutte le gambe dalle ginocchia in giù, il capo ed il braccio sinistro; della pecora da lui portata rimangono solo il capo, il collo e le gambe anteriori. Mancavano gli alberi e le pecore simboleggianti gli eletti; le pecore erano dipinte nelle due lunette, due in ciascuna, rivolte ognuna ad un albero.[1] Nella prima rimane tuttora la pecora sinistra col fusto dell'albero, nella seconda l'estremità di ambedue le pecore. La scena del secondo cerchio è perita totalmente con lo stucco.

30. Volta del cubicolo della vestizione in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 66, 1.[2]

Il Buon Pastore, vestito dell'esomide listata con scollatura molto bassa, dei sandali. e delle fasciae crurales alquanto sbiadite, ha la sinistra sollevata avanti a sè fino all'altezza del petto, mentre la destra è abbassata e distesa come per fare il gesto di invitare; dalla coscia destra pende la borsa pastorale; la pecora riposa sulle sue spalle, senza che sia tenuta stretta: particolare questo che incontreremo anche un'altra volta (n. 50). A' suoi piedi vedonsi due pecore rivolte a lui e, dietro, due alberi, sulle cui cime stanno due colombe col ramo d'olivo nel becco. Due pecore, cioè quella sulle spalle e quella a destra del Buon Pastore, hanno corna *diritte* come ai nn. 6, 7 e 12, che convengono ad una capra e non a un montone: per questo gli archeologi ritennero difatti per *capre* le due pecore. La nostra copia però fa vedere che il pittore voleva rappresentare delle *pecore,* poichè ai due animali manca il pizzo proprio delle capre[3] e poi la loro figura, prescindendo dalle corna, è quella di pecore con code *lunghe.* Si notò già (p. 58) questa libertà degli artisti e ne fu data la ragione.

31. Nicchia destra del cubicolo alto nel primo pianerottolo della scala principale a Domitilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 63, 2. Inedita.

Il cubicolo fu sterrato sin dal 1853, ma la pittura rimase nascosta sotto uno strato fangoso fino a che non la pulii con spugna ed acqua nel dicembre 1895. Tre sepolcri aperti nella parete hanno molto guastato la bella composizione: il Buon Pastore, vestito come al n. 21, sta fra il suo gregge, che conta *sei* pecore; con la sinistra tiene le gambe della pecora ed il pedum, nella destra aveva probabilmente la siringa. Il gregge è raggruppato intorno a lui in modo naturalissimo: due pecore sollevano la testa per guardarlo; una guarda avanti a sè e le altre tre, fra cui una con corna diritte, pascolano. Richiamiamo in modo particolare l'attenzione sul vario atteggiamento delle pecore: una simile varietà nell'affresco delle *pecorelle,* di cui tratteremo più sotto,[4] diede origine a conclusioni assai acute ma del tutto errate. Le figure della nostra immagine sono dipinte in grandezza naturale.

[1] Il gruppo ricorda quello dipinto su tegola, ricoperta con stucco, di un sepolcro della galleria *K* nel secondo piano della catacomba di Priscilla e che fu pubblicato dal de Rossi su mio disegno (*Bullett.*, 1892, tav. III). Nella prima lastra gli corrisponde il gruppo del Buon Pastore con la pecora in ispalla, che sta fra due pecore.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 547; Aringhi, *R. S.*, II, p. 303; Bottari, *R. S.*, III, tav. 179; Garrucci, *Storia,* II, tavola 76, 2.

[3] Cfr. tavv. 3 e 121.

[4] Vedi sotto al n. 77.

32. Lunetta di un arcosolio vicino all'area I in San Callisto. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 90, 1.[1]

Il gruppo fu danneggiato da due loculi posteriori: rimangono, nell'originale freschezza dei colori, soltanto le cime degli alberi e la parte centrale del Pastor Bonus, il quale nell'atteggiamento somigliava a quello della tav. 61.

33. Sepolcro con la rappresentazione del Buon Pastore non lungi dalla scala principale in Santa Domitilla. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 92, 2.

Nel centro del campo sopra il loculo era dipinto il gruppo nella forma usuale; ora rimane la parte superiore del Bonus Pastor e qualche cosa del montone che guarda in alto e trovavasi nel lato destro. Accanto ad essi è un albero e più lungi, a destra, un'orante non velata, la cui dalmatica è ornata, nel davanti delle maniche di due strisce di guarnizione, alle ascelle di singolari mostreggiature, e sotto le ginocchia di stretti segmenti e galloni. Dal lato opposto dobbiamo ammettere vi fosse, per ragione di simmetria, una figura simile. Sotto il sepolcro si trova, fra due colombe e due roseti, una *patera* che pende da tre corde. L'Avanzini, senza farvi grandi cambiamenti, la disegnò in forma di *lampada*:[2] nella copia del Toccafondo essa è una lampada di bronzo a due becchi.[3] Finalmente la copia pubblicata dal Bosio perdette ogni somiglianza con la pittura originale;[4] la riproduciamo a fig. 38, perchè sia più facile il controllo.

Fig. 38.

34. Pittura sulla volta della cripta d'Orfeo ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 100. Inedita.

Il Buon Pastore, vestito come al n. 19, sta a gambe incrociate fra due pecore e due alberi; come al n. 25 si appoggia ad un bastone diritto. L'affresco è perito insieme con lo stucco nella parte superiore.

35. Lunetta dell'arcosolio del cubicolo XIV nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 102, 1.[5]

Mentre si faceva la pianta per la *Roma Sotterranea* del Bosio, l'immagine fu distrutta dagli operai, che si aprirono la strada dalla via posta dietro la cripta, attraverso l'arcosolio. Nel gennaio 1900 feci sgombrare il cubicolo, e trovai fra le ma-

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XIX, 1; Garrucci, *Storia*, II, tav. 16, 1.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XXV, 1.

[3] Wilpert, loc. cit., tav. XXII, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 271; Aringhi, *R. S.*, II, p. 579; Bottari, *R. S.*, II, tav. 79; Garrucci, *Storia*, II, tavola 34, 3.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 387; Aringhi, *R. S.*, II, p. 115; Bottari, *R. S.*, II, tav. 125; Garrucci, *Storia*, II, tavola 55. 1.

cerie un solo frammento che venne fissato novamente al suo posto e presenta la parte superiore del Buon Pastore senza il capo. L'Avanzini, che vide tutto il gruppo certo in istato eccellente, vi apportò alcune alterazioni, probabilissimamente per dare un po' di varietà alle sue copie uniformi: presso di lui la tunica ha una doppia cintura, e delle pecore, quella a destra *siede* sulle gambe posteriori, mentre la sinistra salta verso il Buon Pastore. Nell'originale le pecore erano *coricate* a terra e forse alquanto mal disegnate, come in un affresco « ostriano », copiando il quale l'Avanzini commise lo stesso errore;[1] il Buon Pastore poi, per l'atteggiamento somigliava a quello della tav. 38, ed aveva la tunica succinta *una sola* volta. Sotto l'aspetto iconografico la rappresentazione ha speciale valore, in quanto che è delle prime che presentano l'alicula sulle spalle del Buon Pastore. Sull'albero a destra veggonsi due uccelli, uno dei quali rivolto al Pastor Bonus, l'altro ad un'orante velata, la defunta, che sta nel giardino paradisiaco.

36. Centro della volta dell'arcosolio di Carvilia Lucina nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 106, 2. Inedito.

Il Buon Pastore, in tunica senza maniche, porta, procedendo verso sinistra, una pecora dalle corna dritte, della quale con la sinistra tiene le gambe anteriori e con la destra le posteriori. Le due pecore ai suoi piedi guardano in alto verso di lui. Sull'albero a destra, in gran parte distrutto, sta un uccello. Circondano il gruppo due fregi circolari, fra cui sono dipinte file di foglie con fiori rossi e quattro scudi. I due campi laterali dell'arco sono occupati da oggetti puramente ornamentali, distribuiti simmetricamente: quattro delfini attorcigliati al tridente, fregi dentellati, corde intrecciate, rami di fiori e due ellissi, ognuna con uno specchio.

37. Campo sinistro della volta di una nicchia sepolcrale nell'arenario della catacomba di Priscilla. Fine del III secolo. Tav. 154, 3. Inedito.

L'affresco fu distrutto per due terzi in tempo che non può determinarsi con sicurezza, forse negli scavi fatti a casaccio dagli operai del Boldetti; ma ciò non avvenne di proposito, sibbene perchè, facendosi strada dagli spazi dietro la nicchia, si penetrò nella galleria di essa rompendone la parete. Del Bonus Pastor manca la parte inferiore, dalle cosce in giù, degli alberi i fusti; quanto rimane è tutto annerito, ad eccezione degli alberi a destra. Il Buon Pastore sembra una copia poco alterata di quello accanto alla Madonna con la stella.

38. Lunetta dell'arcosolio del pastore che munge le pecore nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 117, 1.[2]

Nel mezzo della lunetta sta un'orante velata, a destra il Buon Pastore, che con la sinistra tiene le gambe anteriori della pecora e con la destra si appoggia al bastone: all'estremità è un secchio del latte, e, alquanto più in basso, una pecora in riposo, che manca nella copia del Perret.[3] A sinistra dell'orante siede un pastore che munge

[1] Tav. 223.

[2] Perret, *Catacombes*, II, tav. 47.

[3] Incompleta è anche la fotografia del Parker (Roller, *Catacombes*, I, tav. 47) la quale ritrae soltanto l'orante coi due pastori, e a destra giunge fino all'orlo del vaso da latte.

una pecora. Nello sfondo trovansi alberi e fiori. Ambidue i pastori portano l'esomide e le uose fino al ginocchio; la tunica del primo sembra di pelle d'agnello.

La scena ricorda la visione che Santa Perpetua ebbe in carcere prima del martirio. La santa si sentì trasportata *in paradiso*. « Io vidi », scrive essa, « un immenso giardino, ed in mezzo l'alta e veneranda figura di un vecchio in abito di pastore, che mungeva pecore. Egli sollevò il capo, mi guardò e disse: Ben venuta, figlia mia. E mi chiamò presso di sè e mi diede un po' del latte coagulato che aveva munto. Io lo ricevetti a mani giunte e lo mangiai. E tutti i circostanti gridarono: *Amen*. Ed al suono della voce mi svegliai, gustando non so qual dolcezza in bocca ».[1] Il modo, col quale Perpetua prese il boccone offertole, è tolto di peso dal rito della comunione; come si notò, il fatto si svolse nel *paradiso*. Là, conforme dice Sant'Agostino, la martire pregustò le gioie celesti, perchè venisse fortificata per l'imminente martirio.[2]

Nello stesso significato di *allusione alla felicità eterna*, il *latte* va preso non solo in queste pitture, ma anche in tutte le altre, sia che il vaso del latte si trovi in mano al Buon Pastore, od ai suoi piedi o comunque si voglia, giacchè sta sempre in diretta relazione con l'immagine principale. La tav. 93 presenta il Pastor Bonus mungente, che fu dipinto nella seconda metà del III secolo sulla parete d'ingresso della cappella di San Pietro nella catacomba ad duas lauros. Egli siede sopra una prominenza, non bene determinata se di rupe o di terra, e munge la pecora, come nella scena del coemeterium maius; vicino a lui è appoggiato il bastone ricurvo. Nel soffitto del cubicolo (tav. 96) fu riprodotto per ben quattro volte il vaso del latte con una pecora e un albero.

39. Volta della nicchia scavata per metà sotto il pavimento vicino al cubicolo 33 ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Fine del III secolo. Tav. 113, 1. Inedita.

Dei collezionisti di antichità tentarono di staccare dalla parete questo affresco, che era in eccellente stato di conservazione; riuscito male il tentativo, quello che rimase fu rovinato a colpi di zappa. Il gruppo somiglia a quello del cubicolo 37 B (tav. 131), ed è di un artista della stessa famiglia.

40. Volta della cripta dei pesci in Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Fine del III secolo. Tav. 114.[3]

Il gruppo trovasi in un doppio rettangolo circondato da una linea circolare; in parte è perito con lo stucco ed è coperto da una crosta fangosa, che ne decompose totalmente i colori; si veggono ancora le due pecore voltate in varie direzioni, e del Buon Pastore il vertice del capo e le gambe fino al lembo della tunica. L'incorniciatura è molto ricca: dal rettangolo esterno partono raggi, ed ai quattro angoli vedesi una foglia

[1] *Acta SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, p. 112 s.

[2] *De tempore barb.*, 5; Migne, 40, 703: « Sed tamdiu haec Perpetua lactavit quamdiu acciperet ab illo pastore simul et patre buccellam lactis: *qua accepta, dulcedo felicitatis perpetuae* eam fecit contemnere filium, spernere patrem, non haerere mundo, perdere animum pro Christo ».

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1894, tavv. V-VI (da mio disegno).

d'edera cuoriforme, alla quale sono sospese pendane di rami d'olivo; rami d'olivo sono pure dipinti nei raggi.

41. Parete d'ingresso della cappella dei sei Santi a Domitilla. Uno strato di stucco. Principio del IV secolo. Tav. 23, 3. Inedita.

Dall'immensa quantità di macerie della cappella dei sei Santi vennero alla luce tre frammenti di una scena del Buon Pastore, da me completata con la composizione simile del n. 68,[1] per modo che se ne può dare l'immagine intiera. Il gruppo era dipinto sulla parete d'ingresso. Il Buon Pastore portava una pecora dalla coda corta ed eretta; era vestito di tunica, la quale, sotto la cintura aveva due grandi segmenti. Alberi e bassi cespugli costituivano lo sfondo. Tutti questi particolari, che distinguono questa composizione dalle altre e l'avvicinano a quella del n. 68, sono resi sicuri dai tre frammenti superstiti.

42. Parete sopra la grande nicchia per sarcofago nella cripta di Milziade in San Callisto. Due strati di stucco. Principio del IV secolo.[2]

Dell'immagine, che era dipinta entro un circolo, restano scarsi frammenti: si vede la metà posteriore della pecora sinistra, la testa del Buon Pastore e quella della pecora che egli porta.[3]

43. Volta del cubicolo 37 A nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 130. Inedita.

Il Buon Pastore per l'atteggiamento somiglia al n. 25, ed è di un artista della stessa famiglia; qui però è in esomide e molto più alto. Nelle uose veggonsi i legacci coi quali le ha fermate sotto le ginocchia. Il gruppo è danneggiato qua e là insieme allo stucco. Prima che io ripulissi tutta la pittura del soffitto, essa era talmente coperta di muffa, che nulla vi si poteva distinguere; perciò questo cubicolo, come pure il seguente, nella pianta del Bosio, è detto «cubicolo dipinto e scolorito».[4]

44. Volta del cubicolo 37 B nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 131. Inedita.

Il ciclo di Giona dà a vedere che questa immagine, ad onta delle varianti, è di un pittore della stessa famiglia del precedente; essa è alquanto meglio conservata e, prima della pulitura, era parimenti invisibile. Il Buon Pastore ha uose ed esomide succinta; tiene con ambe le mani le gambe della pecora. Gli alberi sono quasi completamente obliterati.

45. Parete sopra l'arcosolio del cubicolo dell'Oceano in San Callisto. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo.[5]

[1] Vedi tav. 190.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. 24; Garrucci, *Storia*, II, tav. 12, 2.

[3] Lo stesso pittore dipinse un Bonus Pastor anche nell'arcosolio vicino alla cripta di San Milziade. Ivi pure l'immagine occupava il campo mediano della volta; fu staccata, o piuttosto distrutta da raccoglitori di antichità. Dei soggetti decorativi che circondavano il Buon Pastore, si vede tuttora una testa, una tazza, uccelli svolazzanti ed un ornamento a stella.

[4] *R. S.*, p. 591 D.

[5] De Rossi, *R. S.*, II, tav. 27; Garrucci, *Storia*, II, tav. 14.

Al momento della scoperta del cubicolo, fatta dal de Rossi, erano visibili, nel centro della parete sopra la volta dell'arcosolio, le ginocchia, il lembo inferiore della tunica del Buon Pastore ed anche un frammento di albero; più tardi caddero a terra anche questi resti di stucco e perirono; invano ne feci ricerca per poterli fissare di nuovo alla parete. Secondo ogni apparenza, l'immagine è dovuta allo stesso pittore del n. 42.

46. Lunetta dell'arcosolio del caduceus nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 135, 2. Inedita.

Da loculi posteriori l'affresco fu distrutto per due terzi, cosa tanto più deplorevole, in quanto che la composizione, oltre al gruppo solito, contiene anche un elemento nuovo nel simbolismo. Di fatti vicino al Buon Pastore trovansi due oggetti lunghi, che a prima vista reputai edifizi turriti. E realmente il Garrucci li interpretò come « abituri, a significare l'ovile ».[1]

Il de Rossi, tratto in errore da una copia inesatta del suo disegnatore, sulle prime credè ravvisare in essi dei « vasi con ramo di palma »; fece ripulire l'affresco « per meglio discernere ciò che quivi è dipinto, ma senza frutto ». Perciò non gli fu possibile « di sì oscurate ed incerte tracce proporre un disegno sicuro ».[2] Un'altra ripulitura da me eseguita mi fece ravvisare in quegli oggetti due *pietre miliari* riccamente ornate.[3] Il pittore non le terminò a piano pari, ma diede loro un piano inclinato per farle rispondere alla linea arcuata dell'incorniciatura. Ne è chiaro il significato: esse indicano che il Buon Pastore è giunto al termine del suo viaggio, cioè nel paradiso presso gli eletti.

47. Lunetta dell'arcosolio del Buon Pastore nell'arenario della catacomba di Priscilla. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 23, 2. Inedita.

La lunetta in cui era dipinto il gruppo fu sfasciata per lo stesso motivo indicato sotto il n. 37, e così andò perduta quasi tutta la pittura; ora si scorgono alcuni resti delle gambe del Buon Pastore, che procede verso sinistra, il montone a destra e un albero. L'arcosolio appartiene a quei sepolcri che furono preparati *posteriormente* in una regione antica della catacomba.

48. Lunetta di un arcosolio nella galleria degli Acili nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Inedita.

Anche quest'arcosolio fu eretto solo al tempo della pace, mentre invece la galleria è del I secolo. Perchè dipinta su cattivo stucco e con colori non buoni, l'immagine del Buon Pastore ora è talmente scolorita, che può rilevarsi solo a contorni generali. A quanto pare, somigliava al n. 44.

49. Centro della volta dell'arcosolio della Madonna in San Callisto. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 143, 1.[4]

Quando il de Rossi scoprì l'arcosolio, il gruppo doveva conservare ancora

[1] *Storia,* II, p. 21.
[2] De Rossi, *R. S.*, III, p. 82.
[3] Ricordano quelle del Campidoglio.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. VIII.

grande freschezza di colori; così almeno ce lo presenta la copia da lui pubblicata. Ai dì nostri i contorni delle figure sono alquanto incerti; tuttavia può scorgersi che la destra stesa del Buon Pastore tiene il flauto, e non è già vuota come nella copia.

50. Volta del cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 71, 2.[1]

Rimane un solo piccolo frammento di questa pittura di soffitto, che il Bosio vide e pubblicò intiera. Il gruppo occupava il campo centrale, somigliava assai al n. 10, ma aveva un dettaglio che non comparisce nelle altre immagini, cioè un *ovile* dipinto dietro la pecora a sinistra. Non abbiamo ragione alcuna per mettere in dubbio l'esattezza della copia in questo punto, poichè due ovili contiene l'affresco nella cappella di San Gennaro, ed in un epitafio di Aquileia da me pubblicato[2] e che è del IV secolo, è inciso un ovile, la cui forma si avvicina molto a quella dell'affresco.

51. Arcosolio del Buon Pastore, non lungi dalla cripta dell'auriga nella catacomba sotto la vigna Massimo. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 146, 3.[3]

Prima di esaminare la pittura originale ero fermamente convinto che l'Avanzini avesse commesso uno sbaglio, disegnando una sola pecora accanto al Buon Pastore; però l'originale da me rinvenuto nel 1901, diede ragione al copista. Infatti è l'unica immagine di tutta la serie in cui, senza necessità alcuna, fu offesa la simmetria. Il gruppo è dipinto con grande fretta nel centro dell'arco, e trovasi in istato relativamente buono. Il Buon Pastore, una figura alta e magra, procede verso sinistra e con ambedue le mani tiene le gambe della pecora che s'intravvede attraverso il suo volto; la sua tunica è ornata di guarnizioni e di due segmenti; a destra trovasi una pecora che guarda indietro. Mancano gli alberi.

52. Centro della volta dell'arcosolio accanto al cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 112, 2.[4]

Il Buon Pastore, che pure qui procede verso mano manca, con la sinistra si appoggia al bastone e tiene nella destra la siringa; è vestito con tunica manicata succinta, e fregiata di larga guarnizione e di due segmenti circolari, con mantellina, fasciae crurales e sandali. Come nel n. 31, la pecora riposa sulle spalle del Buon Pastore, senza che questi la tenga. Ai due lati trovasi un albero; manca il gregge.

53. Volta del cubicolo IX nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 158, 2.[5]

[1] Bosio, *R. S.*, p. 273; Aringhi, *R. S.*, II, p. 101; Bottari, *R. S.*, II, tav. 118; Garrucci, *Storia*, II, tavola 51, 1.

[2] *Die altchristlichen Inschriften Aquilejas* nell'*Ephemeris Salonitana*, p. 40 ss.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 503; Aringhi, *R. S.*, II, p. 257; Bottari, *R. S.*, III, tav. 162; Garrucci, *Storia*, II, tavola 69, 3.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 391; Aringhi, *R. S.*, II, p. 119; Bottari, *R. S.*, II, tav. 127; Garrucci, *Storia*, II, tavola 56, 1.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 363; Aringhi, *R. S.*, II, p. 91; Bottari, *R. S.*, II, tav. 113; Garrucci, *Storia*, II, tavola 48, 2.

Quando il Bosio fece disegnare l'immagine dall'Avanzini, essa era intatta; ora ne è perita insieme allo stucco quasi la metà. Il Buon Pastore, vestito come il precedente, strinse con la sinistra le gambe della pecora e con la destra la siringa. A' suoi piedi stavano quattro pecore che lo guardavano, e nello sfondo erano dipinti due alberi. L'Avanzini nella sua copia tralasciò due pecore e la decorazione della tunica. Nei quattro angoli è dipinto nimbato il secchio del latte, che dal copista fu trasformato nell' « agnello eucaristico ».[1]

54. Volta del cubicolo del tricliniarca nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 161.[2]

Questo gruppo è danneggiato ancor più del precedente: sono visibili soltanto le gambe incrociate del Buon Pastore e una piccola parte della pecora che riposa. Il d'Agincourt vide il quadro in condizioni migliori; secondo il suo disegno, il Buon Pastore portava l'esomide e teneva la pecora con ambe le mani. Coll'aiuto di questa copia e coi resti dell'originale potei ricostruire nella mia tavola la parte distrutta della pittura del soffitto, aggiungendo le rose e le olive alle spighe e grappoli d'uva della corona che incorniciava il quadro centrale, e ripetendo nei campi corrispondenti le teste, gli uccelli e i due quadri d'animali.

55. Volta dell'arcosolio nella catacomba di Trasone. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 164, 2. Inedita.

L'umidità annerì completamente la parte superiore dell'immagine. Il Buon Pastore, figura tarchiata con tunica manicata succinta e alte uose, a quanto sembra, tiene con ambe le mani le gambe della pecora; sta in piedi fra quattro pecore, di cui tre ritte, una in riposo. Degli alberi scorgesi soltanto quello a destra. Nell'affresco della lunetta, accanto ai busti di due oranti sono dipinti due vasi da latte.

56. Parete di un cubicolo nella catacomba di San Sebastiano. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 158, 1.[3]

L'affresco fu scoperto nel 1880 e pubblicato poco dopo in copia non del tutto sicura, che trovasi anche nei manuali correnti. L'inesattezza della copia sorprende tanto più, perchè l'immagine del Buon Pastore è ancor oggi ben conservata. A causa della figura ornamentale dipinta nel lato destro, questa rappresentazione raggiunse una fama immeritata; dicemmo quanto è necessario in proposito più sopra.[4] Il Buon Pastore è vestito come al n. 21, con ambedue le mani tiene le gambe della pecora. Per mancanza di spazio l'artista non potè dipingere le due pecore a' piedi del Buon Pastore, ma dovè contentarsi d'una, che eseguì al di sopra della porta.

57. Lunetta dell'arcosolio del cubicolo X nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 102, 2.[5]

[1] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XXVII, 2 e 2 *a*.

[2] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, tav. IX, 15; Garrucci, *Storia*, II, tav. 56, 3.

[3] Marucchi, *Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di San Sebastiano* negli *Studi in Italia*, 1879, tav. II.

[4] Cfr. p. 148 s.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 369; Aringhi, *R. S.*, II, p. 95; Bottari, *R. S.*, II, tav. 116; Garrucci, *Storia*, II, tavola 50, 1.

Da un sepolcro scavatovi in seguito rimase distrutta la metà inferiore dell'immagine; quanto resta ricorda il n. 53. La maggior quantità di alberi rende probabile vi fossero dipinte una accanto all'altra *parecchie* pecore, almeno quattro. L'Avanzini, per isbaglio, nella sua copia diede al Buon Pastore, invece della succinta, una tunica discinta, strettamente aderente, che lascia trasparire la forma del corpo.

58. Lunetta dell'arcosolio accanto al cubicolo X nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

La rappresentazione del Buon Pastore occupava la lunetta, come quella del vicino cubicolo X, e dovè più o meno corrisponderle anche nella forma. Essa fu talmente danneggiata da due loculi posteriori, che rimase soltanto qualche residuo delle cime degli alberi, le quali non furono degnate di alcuna considerazione nelle copie pubblicate. [1]

59. Centro della volta dell'arcosolio destro nel cubicolo I del coemeterium maius. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 2. [2]

Le copie stampate di questo affresco, oggi pure in buone condizioni, presentano parecchi errori: il Buon Pastore, imberbe come sempre, in esse invece porta barba intiera e corta, e, invece dell'esomide, è vestito della tunica con maniche; le pecore poi nell'originale hanno code lunghe, non già mozzate. Infine è superfluo notare come non fu conservato il carattere dello stile. Anche qui i due alberi servono a dividere le scene dipinte a sinistra ed a destra del gruppo.

60. Volta del cubicolo II nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 171. [3]

La tunica del Buon Pastore nel lembo inferiore è fregiata di una guarnizione con merletti. Dal braccio sinistro pende, mediante una sottile striscia, la siringa. Il posto delle due pecore è occupato qui da due *vasi da latte*, dei quali spiegammo sopra [4] il significato simbolico. Quello a destra, al quale è appoggiato il pedum, passò nei manuali correnti di archeologia cristiana, ma non fu interpretato rettamente.

61. Centro della volta dell'arcosolio nel cubicolo III della stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 1. [5]

Il Buon Pastore è in piedi fra due montoni in riposo, molto male disegnati, dei quali vedesi soltanto la parte anteriore. La sua tunica ha brevi maniche larghe ed è ornata del semplice clavo. Nelle copie sono corretti gli errori dell'originale.

62. Sepolcro del Buon Pastore presso la cripta dei sei Santi a Domitilla. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 451; Aringhi, *R. S.*, II, p. 189; Bottari, *R. S.*, III, tav. 143; Garrucci, *Storia*, II, tavola 62, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 455; Aringhi, *R. S.*, II, p. 193; Bottari, *R. S.*, III, tav. 145; Garrucci, *Storia*, II, tav. 63; Perret, *Catacombes*, II, tav. XXII e XXV (a colori, che corrispondono poco a quelli dell'originale).

[4] Vedi p. 409.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 461, Aringhi, *R. S.*, II, p. 199; Bottari, *R. S.*, III, tav. 148; Garrucci, *Storia*, II, tavola 64, 2; Perret, *Catacombes*, II, tav. XXXIX e XL (a colori, i quali furono scelti capricciosamente).

Nell'opera mia *Alte Kopien* pubblicai (tav. XXIV, 1) di questa immagine sbiadita e per metà perita insieme allo stucco, un disegno fedele, al quale rinvio. Il Buon Pastore stava fra sei pecore e due alberi, sui quali trovavansi uccelli; nell'atteggiamento somigliava al n. 29.

63. Volta della cripta dei barcaiuoli nella catacomba di Ponziano. Uno strato di stucco. Prima metà del IV secolo.[1]

Come il n. 60; solo mancano le pecore, e la tunica del Buon Pastore ha lunghe maniche. Gli alberi sono accennati alla peggio con alcune pennellate.

64. Lunetta dell'arcosolio del cavallo marino nella catacomba di Pretestato. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 135, 1. Inedita.

L'immagine fu distrutta nella metà inferiore da un sepolcro. Come in parecchi altri affreschi, anche qui il gruppo è circondato da lussureggiante vegetazione; il Buon Pastore porta sulla tunica, ornata del clavo, la mantellina; nell'atteggiamento è uguale al n. 12.

65. Volta del cubicolo IV nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo.[2]

Il Buon Pastore tiene le gambe della pecora con *ambe* le mani, e non, come nelle copie pubblicate, con la sola destra. I due alberi tralasciati dall'Avanzini furono accennati troppo debolmente dal Garrucci.

66. Lunetta dell'arcosolio di Silvestra nella catacomba sotto la vigna Massimo. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 183, 1.[3]

Il Buon Pastore, in atto di camminare, tiene nella sinistra le gambe del montone, e con la destra s'appoggia alla verga pastorale. La sua tunica è fregiata d'una guarnizione all'apertura del collo ed all'orlo inferiore. Nello sfondo sono due alberi; manca il gregge. Sotto l'aspetto tecnico va rilevato che l'artista dipinse prima il montone e poi il capo del Buon Pastore; in conseguenza il dorso del montone trasparisce attraverso la faccia.

67. Arcosolio delle pecorelle in Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 117, 2.[4]

Il gregge si compone di *sei* pecore in varie posizioni, che si corrispondono simmetricamente: le due di mezzo guardano il Buon Pastore, le due che seguono, pascolano, e le due estreme rivolgono indietro la testa. Il Buon Pastore tiene nella destra i piedi della pecora e nella sinistra un bastone sottile, che finisce in un pomo. Porta alte uose, una tunica con guarnizione e due segmenti circolari, e la mantellina.

68. Arcosolio dei piccoli oranti nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tavv. 190 e 191, 2.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 139; Aringhi, *R. S.*, I, p. 389; Bottari, *R. S.*, I, tav. 48; Garrucci, *Storia*, II, tavola 88, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 467; Aringhi, *R. S.* II, p. 205; Bottari, *R. S.*, III, tav. 151; Garrucci, *Storia*. II, tavola 65.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 265; Aringhi, *R. S.*, I, p. 573; Bottari, *R. S.*, II, tav. 76; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 1.

Il Buon Pastore, una figura alta e bella, con ricca capigliatura scendente sul dorso, tiene con ambedue le mani le gambe della pecora. Il suo vestiario è come al n. 67: manca solo la mantellina.[1]

La pittura ha grande valore per il simbolismo, perchè dietro le due pecore trovansi due *oranti,* a destra un uomo ed a sinistra una donna velata. Questa unione mostra chiaramente, che secondo l'intenzione del pittore, il *gregge* rappresentato dalle due pecore, al quale il Pastor Bonus ha riportato la pecora, simboleggia la *schiera degli eletti.* Nello sfondo si veggono due monti scoscesi coperti da varie piante.

69. Arcosolio di fronte ai due piccoli oranti nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 192. Inedito.

Qui sono tralasciati gli oranti: nel resto questa scena è uguale alla precedente ed è senza dubbio opera della stessa famiglia d'artisti, non però della medesima mano.

70. Abside sinistra nella cripta dei fornai alla stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo.[2]

Il Buon Pastore, di grandezza molto più grande della naturale, è perfettamente simile al n. 67 ed è eseguito dalla stessa mano: sta fra due pecore e quattro putti intenti ai lavori propri delle quattro stagioni.

71. Lunetta dell'arcosolio di fronte all'orzarolo nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 199. Inedita.

Il quadro è una copia dei nn. 68 e 70, combinati assieme; mancano però i bordi divisorî delle singole scene e gli oranti sono molto più grandi.

72. Centro della volta dell'arcosolio d'un togatus nella medesima catacomba. Uno strato di stucco. Metà del IV secolo.[3]

Nella copia delle pitture di questo arcosolio pubblicata dal Bosio, manca il gruppo del Pastor Bonus. Il Garrucci riempì la lacuna, ma il suo disegno non risponde in tutto all'originale, chè il Buon Pastore non tiene con le due mani, ma solo con la sinistra le gambe della pecora ed ha nella destra la siringa.

73-74. Due sepolcri col sacrifizio d'Abramo nel medesimo cimitero. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 249, 2. Inediti.

Sopra i due sepolcri si trovano, fra alberi ed il gregge pascolante, due immagini del Buon Pastore. Nella prima esso procede verso sinistra, nella seconda verso destra. Di quello, che è meno sbiadito, diamo la copia nella tavola citata; l'altro gli somiglia completamente nel vestiario, per cui rinunziammo a farne copia.

75. Volta del cubicolo nella cripta dei bottai in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 203.[4]

Al tempo del Bosio l'affresco era molto ben conservato, ed in conseguenza anche le copie pubblicate sono meno inesatte del solito. Esso presenta il tipo più comune:

[1] Wilpert, *Gewandung,* fig. 23.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 223; Aringhi, *R. S.*, I, p. 531; Bottari, *R. S.*, II, tav. 55; Garrucci, *Storia,* II, tavola 21, 1.

[3] Garrucci, *Storia,* II, tav. 32, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 555; Aringhi, *R. S.*, II, p. 315; Bottari, *R. S.*, III, tav. 183; Garrucci, *Storia,* II, tavola 78, 2.

il Buon Pastore, con alte uose e tunica succinta, munito inoltre della borsa pastorale, tiene con ambe le mani le gambe della pecora. Ai suoi piedi stanno due pecore rivolte a lui, e nello sfondo veggonsi due alberi con uccelli. Le quattro oranti velate attornianti il Buon Pastore sono eseguite tanto sproporzionatamente in piccolo, che a prima vista si inclinerebbe a credere trattarsi di busti, mentre in realtà rappresentano figure intiere.

76. Volta della cripta sotto la basilica di San Silvestro nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Tav. 35, 1.[1]

Qui l'artista mise insieme i singoli elementi della immagine, come avvenne al n. 11, dipingendo a sinistra l'albero, a destra il Buon Pastore e nel mezzo il gregge, accennato mediante una pecora. Per questa ragione riunii in una sola tavola le due pitture di soffitto, che quanto ad età sono molto distanti fra di loro. Il Buon Pastore porta un montone; nel resto somiglia al precedente. L'albero coperto di frutti rossi ricorda quelli di due altri affreschi,[2] che si trovano parimenti nella catacomba di Santa Priscilla.

77. Lunetta della nicchia nella cripta delle pecorelle in San Callisto. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 236.[3]

Ora veniamo a parlare di una scena, la quale dimostra fino all'evidenza la giustezza della spiegazione da me data sul simbolismo. Già il Bosio aveva scoperto questo affresco,[4] ma fu il de Rossi che pel primo ne pubblicò una copia servibile: da allora la cripta è nota sotto il nome delle «pecorelle». Un loculo posteriore lo deturpò completamente; quanto ne rimane, ha singolare freschezza di colori. Vediamo nel mezzo il Pastor Bonus onusto della pecora, e circondato dal gregge composto da sei pecore, fra le quali un montone. Come in due altri affreschi (31 e 67), le pecore stanno in vari atteggiamenti: una pascola, quattro sono inerti ed una guarda in su verso il Buon Pastore. Due uomini in tunica e pallio, che propriamente dovrebbero essere nello sfondo, rompono la fila delle pecore; frettolosi raccolgono nelle mani l'acqua che scende dal monte per berne. Come esporremo più avanti, essi rappresentano due *beati* che si ristorano alla «fonte dell'acqua viva». Poichè fanno parte del gregge, ne segue che anche in questo dobbiamo riconoscere i beati. Quindi il Buon Pastore porta sulle spalle, fra la schiera dei beati, la pecora,[5] che è simbolo del defunto.

78. Lunetta del primo arcosolio dei Magi con la stella nel coemeterium maius. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 222, 3.[6]

Il Buon Pastore nell'atteggiamento è uguale ai nn. 18-20; la sua tunica nell'orlo inferiore è fregiata di una ricca guarnizione. Allorchè il pittore dovè eseguire le due pecore in riposo, rimase impacciato con le gambe del Buon Pastore, dipinse la destra

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1890, tav. XI (da mio disegno).

[2] Nn. 6 e 37.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, tav. d'aggiunta A, p. 349 ss.; III, tav. IX, p. 71 ss.; Wilpert, *Sakramentskapellen*, p. 42.

[4] *R. S.*, p. 281.

[5] Relativamente all'errata interpretazione di questo quadro proposta dal de Rossi e dopo di lui da molti altri archeologi, cfr. il mio *Sakramentskapellen*, p. 41 ss.

[6] Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 2.

davanti e la sinistra *dietro* la pecora. La copia del Garrucci non è esatta in questo particolare. Nel campo a sinistra Cristo compie il miracolo della risurrezione di Lazzaro; a destra trovasi un'*orante* velata.

79. Lunetta del secondo arcosolio dei Magi con la stella nella medesima catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Inedita.

Il gruppo è molto sbiadito e distrutto nella metà inferiore da un loculo. Il Pastor Bonus sembra sia una ripetizione del precedente; come ai nn. 68 e 71, era fra due pecore e due *oranti*, un uomo e una donna.

80. Centro della volta dell'arcosolio di Zosime nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 223.[1]

Il Buon Pastore come al n. 61. Le due pecore *in riposo* sono ancor peggio disegnate, e di qui deriva anche lo strano errore delle copie pubblicate, nelle quali esse, come i cani ammaestrati, siedono sulle gambe posteriori.[2]

81. Centro della volta dell'arcosolio 29 nella catacomba di Santa Domitilla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[3]

Qui il Buon Pastore è rappresentato solo, senza il gregge; nell'atteggiamento somiglia ai nn. 18-20. Il Toccafondo, autore della copia pubblicata, aggiunse a capriccio le due pecore e diede doppia cintura alla tunica succinta.

82. Volta del cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 233.[4]

Il Buon Pastore, vestito come al n. 50, sta fra due pecore rivolte in senso opposto a lui, e fra due alberi. Negli spazi che lo circondano sono rappresentate quattro scene di Giona, e negl'interstizi quattro *oranti*, due uomini e due donne velate.

83. Volta dell'arcosolio con la guarigione dell'ossesso nella catacomba di Sant'Ermete. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[5]

Nella copia non del tutto fedele dell'Avanzini, il Buon Pastore tocca la pecora che gli sta alla destra; nell'originale invece egli tiene nella destra il flauto, somigliando così, quanto all'atteggiamento, al n. 59; porta la semplice tunica e alte uose.

84. Volta dell'arcosolio dell'orante nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo.[6]

Il gruppo è quasi completamente svanito: si veggono tuttora alcune tracce delle due pecore, che attorniavano il Buon Pastore, e che dall'Avanzini furono cambiate in *tori*. Quantunque il Garrucci avesse già corretto l'errore, pure i tori fino ai nostri giorni trovarono la loro applicazione nel simbolismo di alcuni archeologi.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 473; Aringhi, *R. S.*, II, p. 211; Bottari, *R. S.*, III, tav. 154; Garrucci, *Storia*, II, tavola 66, 2.

[2] Simile errore trovasi anche al n. 35.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 267; Aringhi, *R. S.*, I, p. 575; Bottari, *R. S.*, II, tav. 77; Garrucci, *Storia*, II, tavola 33, 3.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 383; Aringhi, *R. S.*, II, p. 109; Bottari, *R. S.*, II, tav. 122; Garrucci, *Storia*, II, tavola 54, 1.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 567; Aringhi, *R. S.*, II, p. 331; Bottari, *R. S.*, III, tav. 187; Garrucci, *Storia*, II, tavola 88, 2.

[6] Bosio, *R. S.*, p. 569; Aringhi, *R. S.*, II, p. 333; Bottari, *R. S.*, III, tav. 188; Garrucci, *Storia*, II, tavola 88, 3.

Per completare la serie vanno aggiunte anche le seguenti *nove* immagini del Buon Pastore, otto delle quali sono perdute o distrutte, ed una è conservata nella Biblioteca Vaticana.

85. Volta del cubicolo di un ipogeo non lungi dai sepolcri degli Scipioni. IV secolo. Perduta.[1]

Come il n. 66, solo che la tunica ornata del clavo era alquanto più lunga ed il bastone aveva l'impugnatura ricurva (pedum).

86. Centro della volta di un arcosolio della regione dei Santi Gaio ed Eusebio in San Calisto. IV secolo. Perduto.[2]

Come il n. 75, ma mancavano le pecore. Fu certamente cambiato a capriccio il posto assegnato agli alberi dal copista Toccafondo: nell'originale, come di solito, stavano accanto al Buon Pastore.

87. Centro della volta di un arcosolio della stessa regione. IV secolo. Perduto.[3]

Il Buon Pastore nell'atteggiamento somigliava al n. 12; le pecore erano rivolte in senso opposto a lui e si volgevano indietro per guardarlo.

88. Volta di un cubicolo dell'ipogeo distrutto sulla via Latina. IV secolo.[4]

Pare che l'Avanzini apportasse parecchie alterazioni nella copia di questa pittura. In primo luogo la tunica del Buon Pastore, essendo succinta, è troppo lunga; quindi nell'originale o era discinta come a tav. 147, o, come è più probabile, succinta e *più corta*. La destra abbassata accenna che teneva la siringa o un bastone. Contro quest'ipotesi non si può appellare al n. 30, chè là il gesto della destra è diretto al gregge, che qui manca. Sugli alberi nello sfondo stanno due uccelli.

Delle rappresentazioni del Buon Pastore dipinte nel distrutto ipogeo dei Giordani il primo disegnatore del Ciacconio ne scelse *tre* e le copiò in maniera, che possiamo riconoscere abbastanza esattamente gli originali. Nella nostra descrizione ci basiamo su *queste* copie e non su quelle del Bosio, perchè dall'incisore Fulcaro furono ridotte tutte ad *un* tipo.

89. Dal « sacellum primum ». IV secolo.[5]

Come il n. 14. Va certo attribuito a distrazione o capriccio del disegnatore l'omissione degli alberi nella copia.

90. Lunetta di un arcosolio del « sacellum secundum ». IV secolo.[6]

Il Buon Pastore, come a tav. 23, 1, sta fra due pecore rivolte in senso opposto a lui, e fra due alberi.

91. Lunetta d'un arcosolio del « sacellum quintum ». IV secolo.[7]

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, tav. II.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 277; Aringhi, *R. S.*, I, p. 585; Bottari, *R. S.*, II, tav. 81; Garrucci, *Storia*, II, tav. 35, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 279; Aringhi, *R. S.*, I, p. 587; Bottari, *R. S.*, II, tav. 82; Garrucci, *Storia*, II, tav. 35, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 307; Aringhi, *R. S.*, II, p. 25; Bottari, *R. S.*, II, tav. 91; Garrucci, *Storia*, II, tav. 40, 1.

[5] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. I, 2 (Bosio, *R. S.*, p. 519; Aringhi, *R. S.*, II, p. 273; Bottari, *R. S.*, III, tav. 166; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 3).

[6] Wilpert, loc. cit., tav. II, 1 (Bosio, *R. S.*, p. 517; Aringhi, *R. S.*, II, p. 271; Bottari, *R. S.*, III, tavola 165; Garrucci, *Storia*, II, tav. 70, 1).

[7] Wilpert, loc. cit, tav. III, 2 (Bosio, *R. S.*, p. 527; Aringhi, *R. S.*, II, p. 281; Bottari, *R. S.*, III, tav. 170; Garrucci, *Storia*, II, tav. 72, 1).

Come il n. 75, per quanto può dedursi dalla copia evidentemente assai inesatta.

92. Un'immagine del Buon Pastore, staccata dalla parete, si trova ora nel Museo cristiano del Vaticano. È tutta ridipinta, e perciò per noi è senza valore.

93. Il Bosio trovò nelle vicinanze della chiesa della Nunziatella, sulla via Ardeatina, un ipogeo, ed in esso i «resti di un cubicolo con l'immagine del Buon Pastore con la pecora sulle spalle».[1]

§ 116. Le figure di oranti.

Nel corso delle nostre indagini incontrammo assai di frequente figure *indipendenti* di uomini e donne in atto di *pregare*, per i quali nella nostra scienza è usuale il termine di *oranti*.[2] Sul loro significato regnarono fra gli archeologi opinioni assai disparate, che qui si suppongono note. Contrariamente ad esse, io, basandomi su di un accurato studio delle iscrizioni sepolcrali, nel mio *Cyklus* potei stabilire che gli oranti «*sono immagini delle anime dei defunti, considerate nella beatitudine celeste, le quali pregano pei superstiti, affinchè questi pure raggiungano lo stesso fine.*[3] Questa definizione si applica a *tutti* gli oranti isolati; non dobbiamo fare alcuna eccezione. Se ciò costituisce un fatto, che parla molto a suo favore, ne segue che, appunto perchè emanazione delle idee contenute nelle iscrizioni sepolcrali, non può sollevarsi alcuna seria obiezione contro di lei, poichè le iscrizioni ci comunicano in maniera direttissima, quanto ci rivelano dei defunti: esse sono come il portavoce, col quale i loro autori, che in molti casi sono anche autori delle pitture, ci parlano immediatamente. Le pitture poi confermano appieno la giustezza della definizione. In primo luogo esistono oranti, i quali dalle iscrizioni dipinte che li accompagnano sono qualificati per *defunti*, come GRATA,[4] HAIOBOPA, ecc.; altri hanno un'aggiunta che spiega più chiaro il concetto dell'orante, per esempio, DIONYSAS IN PACE, «Dionisa in pace», o VIC(*toria?*)... PETE(*pro*)... «Vittoria prega per...»;[5] altri poi sono rappresentati fra pecore, sim-

[1] *R. S.*, p. 283.

[2] Notammo qui sopra (p. 110, n. 4) come il termine *adoranti*, che in questi ultimi tempi viene talora usato per *oranti*, si fondi sulla confusione di due concetti elementari. Come pare, esso fu trasportato nel campo dell'archeologia cristiana da archeologi «classici», nei quali tali sbagli sono perdonabili; invece in bocca di un archeologo «cristiano» è inescusabile ed inconcepibile, a meno che non si ripeta irreflessivamente, o si abbia lo scopo di togliere il valore alle figure degli oranti, intorbidandone o distruggendone il contenuto.

[3] Wilpert, *Cyklus*, p. 43.

[4] Allorchè il d'Agincourt (*Storia*, VI, tav. XI, 6) copiò l'affresco di Grata, riprodotto a tav. 62, 1, sussisteva tuttavia al suo posto originario un gran pezzo della lastra marmorea di chiusura con l'inizio dell'iscrizione, la quale, redatta in tre linee, sonava così: DOMINE *coniugi*... | SVAE GRATAE... ROGATIANVS...

[5] È relativamente molto piccolo il numero delle figure di defunti munite del nome. Ciò si comprende in monumenti, che, a partire dal III secolo, erano per lo più preparati di scorta, non su ordinazione. Con ciò si spiega anche il fatto, che nella maggior parte delle pitture dei soffitti il *numero* degli oranti era determinato esclusivamente dalla simmetria.

bolo degli eletti, quindi ugualmente in possesso della felicità. Ora i beati non hanno bisogno di pregare per sè; e poichè il gesto dell'*adorazione* è differente da quello della preghiera, non può neppure ammettersi che gli oranti *adorino* Dio; meno ancora si può pensare alla *preghiera di ringraziamento,* chè in nessuna iscrizione sepolcrale si trova un accenno che susciti l'idea della preghiera di ringraziamento. Così per esclusione arriviamo alla conseguenza finale, che l'atteggiamento di orante esprime, secondo il pensiero degli artisti, la *preghiera d'intercessione:* i defunti pregano nella beatitudine per i loro cari lasciati sulla terra. Questo alla sua volta sta in ottima armonia con le iscrizioni, nelle quali sono sempre i *superstiti* che *si raccomandano alla preghiera dei defunti.*

Gli esempi citati qui sopra, di figure oranti accompagnate da iscrizioni dipinte non appartengono, è vero, al tempo più antico ed antichissimo. Ma il de Rossi, che dopo la pubblicazione del mio *Cyklus,* ritornò ancora una volta sul significato delle oranti, asserisce che siano precisamente le «oranti più antiche» quelle che s'avrebbero a spiegare come «simbolo della Chiesa» e non di defunti.

Tale interpretazione spetterebbe specialmente a quelle oranti che « sono in intima relazione col Buon Pastore, e compaiono in condizioni, che esigono una spiegazione più generale e ideale che non sia quella di determinate persone », [1] quando cioè, a dirla in breve, sono dipinte in un *soffitto* e non sul sepolcro stesso. Nonostante l'autorità di chi la propose, noi dobbiamo respingere quest'ultima limitazione, anche perchè altrimenti gli artisti dei primi tre secoli non avrebbero avuto alcuna occasione di dipingere defunti come oranti, giacchè in quel lungo periodo, prescindendo dagli ipogei dei Flavi e degli Acili, non furono dipinti semplici loculi e gallerie, ma quasi esclusivamente cubicoli. [2] Inoltre tale limitazione conduce all'assurdo; se essa fosse vera, ne seguirebbe che in un soffitto non potevano *essere state eseguite* immagini di defunti in atto di preghiera. Quanto fossero lontani da simili scrupoli gli artisti, lo prova, pel secolo II, la pittura del soffitto nella cappella greca, ove, sia notato di passaggio, furono *rappresentati per la prima volta oranti,* e questi non possono rappresentare che *defunti,* essendo la figura superstite un *maschio;* lo provano inoltre, pel III secolo, tutte quelle pitture di soffitti, nelle quali compaiono insieme oranti *maschili* e *femminili.* Per ciò che riguarda l'unione dell'orante col Buon Pastore, essa non può essere più stretta di quella che vediamo nel sepolcro col vaticinio d'Isaia; ivi tre oranti si trovano immediatamente sotto il Buon Pastore, e tuttavia anche qui va escluso il pensiero della « mater ecclesia », poichè vediamo un uomo con moglie e figlio, quindi anche qui dei defunti. Aggiungiamo ancora che questo affresco è il *secondo per antichità,* che presenti oranti. Quindi i «casi più particolari», nei quali le figure di oranti dovrebbero interpretarsi come «simbolo della chiesa», si riducono ad un solo esempio: alle due oranti alternate col Buon Pastore nella cripta di Lucina, chè tutti gli altri esempi sono

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1891, p. 63.

[2] Si ha un'eccezione nel loculo ornato con l'immagine della Madonna con la stella (tavv. 21 s.) nel cimitero di Santa Priscilla.

dei secoli III e IV. Ma di questo periodo si è conservata una grande quantità di *pitture di soffitti*, nelle quali il *Buon Pastore è in strettissima relazione con oranti maschili e femminili*, quindi con *defunti*. Non c'è pertanto nessuna ragione di spiegare le due oranti della cripta di Lucina come « simbolo della Chiesa »: sarebbe questa una eccezione, per la quale non può addursi prova alcuna, nè dai monumenti figurati, nè da quelli scritti.[1] Dico: neanche dai *monumenti scritti*, perchè i testi, ai quali allude il de Rossi, parlano soltanto della personificazione della chiesa, della « mater ecclesia » e « virgo et mater »; ma altro è la rappresentazione di una personificazione sotto figura di *donna*, altro la rappresentazione di un'*orante*. E se in fine il de Rossi a favore della sua tesi rimanda a un epitafio che parla della lieta accoglienza nella beatitudine, fatta al defunto da parte della « mater ecclesia », anche questo appello è errato, perchè il gesto dell'orante è quello della preghiera, e non già quello col quale si accoglie una persona. Possiamo quindi e dobbiamo estendere la definizione da noi data delle figure oranti, anche a quelle della cripta di Lucina.

Tolte le rappresentazioni cristologiche, gli oranti, quanto al numero, superano tutte le altre; mentre Giona, qualora computiamo ogni singola scena del ciclo usuale, fu riprodotto 129 volte sui sepolcri ancor oggi accessibili, troviamo invece nientemeno che 153 oranti. È chiara naturalmente la ragione di questo gran numero; poichè il defunto nel simbolismo cimiteriale è « il centro, attorno al quale tutto si muove »; perciò la sua figura *dobbiamo* anche incontrarla ovunque sui sepolcri, e poichè egli veniva supposto già nella felicità eterna, così veniva rappresentato tanto spesso come orante.

Fig. 39.

I pittori eseguirono gli oranti per lo più in figura *intiera*, più di rado, e specialmente nel IV secolo, in *formato di busto*. Una volta, in un affresco da me pubblicato della catacomba di Domitilla, l'orante comparisce nel campo mediano di un trittico;[2] i due battenti sono aperti. Tali trittici debbono essere stati sempre molto preferiti; li vediamo di frequente a Pompei, e se ne hanno anche nelle poche pitture della Roma pagana. Nelle catacombe è noto solo questo esempio. Il Bosio aveva dell'immagine un disegno a colori del Toccafondo, in cui l'originale è molto alterato, però è riprodotto nel formato di busto;[3] nella copia della *Roma Sotterranea* (fig. 39) l'orante comparisce in figura intiera e sta in un « tabernacolo », per cui nella leggenda esplicativa essa figura come la Beata Vergine.[4]

[1] Dopo la pubblicazione da me fatta della miniatura del rotolo barberiniano dell'*Exultet* (*Röm. Quartalschr.*, 1899, tavv. I-II, p. 23 s.) nessuno più si appellerà alla rappresentazione, sì spesso tirata in campo dal de Rossi, della « mater ecclesia », poichè essa mostra bensì la personificazione della chiesa, ma non come *orante*, sibbene sotto la figura di una donna riccamente vestita, che sta nella navata centrale di una basilica e con ambe *le mani sostiene l'arco della volta*.

[2] *Alte Kopien*, tav. XXIV, 1, p. 50 ss., ove erroneamente presi il trittico per una « finestra aperta ».

[3] *Alte Kopien*, tav. XXIII, 2.

[4] Loc. cit., p. 273: «... Donna Orante, che crediamo sia della Santissima Vergine, essendo posta come dentro un tabernacolo ».

Fino al secolo IV avanzato si preferì, come abbiamo visto, mettere gli oranti in relazione col Buon Pastore, dipingendoli ora in maggiore, ora in minore vicinanza del gregge degli *eletti*, fra i quali il defunto viene portato. Nelle pitture dei soffitti il Buon Pastore comunemente occupa il centro, e gli oranti — o due uomini e due donne o sole donne — sono distribuiti attorno a lui in quattro spazi. Fanno eccezione le tavv. 114 e 171 ove comparisce una sola orante. In parecchie pitture, che per la maggior parte appartengono al secolo IV, gli oranti sono direttamente incorporati al gregge degli eletti; stanno o accanto o dietro le pecore.[1]

Quasi sempre incontrammo gli oranti nelle scene del giudizio; ivi essi significano l'anima del defunto ammessa fra gli eletti dopo una sentenza favorevole. Quindi il senso torna identico a quello proprio degli oranti messi in relazione col Buon Pastore.

L'*orante fra due pecore* può con grande probabilità riconoscersi come gruppo isolato e indipendente nella parete di fondo della cappella dei Sacramenti A 4, che è della fine del II secolo.[2] La metà inferiore dell'affresco è distrutta da un loculo; a sinistra si vede la parte superiore di una donna non velata, dal petto in su, e a destra quella di un uomo in tunica e pallio, accanto al quale, a metà altezza, si scorge una macchia circolare di colore rosso-bruno, che difficilmente può essere stata altra cosa che la testa di una pecora. Questo gruppo è finora unico nella pittura;[3] ricorre invece di frequente nelle antiche lapidi sepolcrali; in Aquileia specialmente esso fu un simbolo preferito.[4] Gli esempi provenienti dalle catacombe romane sono quasi tutti noti, e per lo più appartengono a epoca posteriore; il più antico venne alla luce in San Callisto e risale forse al II secolo. Il graffito eseguito a forma di un «relief en creux» ci presenta un'orante vestita di stola e velo, che tiene gli occhi abbassati; essa copre in parte le pecore che le sono attorno e la guardano sollevando il capo. Il de Rossi, che pel primo pubblicò la lapide, non si espresse intorno al simbolismo del gruppo: «alcune difficoltà», così scrive il maestro, «mi determinano a rimandare a più tardi la spiegazione di un'immagine sì rara, che può paragonarsi solo a poche».[5] Per noi invece, il suo significato ci si rivelò da sè dalla comparazione sistematica dei monumenti congeneri. Nell'epigrafia, al gruppo corrisponde la formola, relativamente molto rara, della preghiera, per l'ammissione del defunto fra gli *eletti:* VT INTER ELECTV (*electos recipiatur*),[6] che trovasi più frequentemente in preci liturgiche,[7] nelle quali leggiamo spesso anche la preghiera che Iddio «collochi» i defunti «alla sua destra con

[1] Tavv. 102, 1; 190; 222, 3. Circa l'unione e contrapposizione di oranti con figure ornamentali vedi sopra p. 148 s.

[2] Cfr. il mio *Sakramentskapellen*, fig. 14, p. 36.

[3] In un affresco del cimitero di Santa Domitilla e che riproduco a tav. 153, 2, il defunto stava fra il principe degli apostoli e due pecore, ma non era raffigurato come orante.

[4] Wilpert, *Die altchristlichen Inschriften Aquilejas* nell'*Ephemeris Salonitana*, p. 41 ss.

[5] *R. S.*, II, tavv. XLIX-L, 14, p. 324. Secondo i manuali correnti, questa orante raffigurerebbe «la chiesa o la B. V.».

[6] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, I, p. 102, n. 80. Cfr. C. I. L., V, 1, n. 1636; Wilpert, *Altchristliche Inschriften Aquilejas*, p. 38 s. ove compaiono i termini «electus» ed «eligere».

[7] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, p. 763; II, p. 216, 218, 951, 961; Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 516.

gli agnelli »: « refer illos in numerum electorum tuorum... statue illos cum agnis ad dexteram tuam ».[1]

Mentre il gruppo dell'orante fra due pecore si è separato dalle immagini del giudizio, un affresco della catacomba di Domitilla[2] mostra una manifesta parentela con le rappresentazioni del Buon Pastore: come notammo, il significato simbolico rimane il medesimo. Secondo l'iscrizione dipinta fu certo « Gennaro » che fece « eseguire » l'immagine « sul sepolcro di sua moglie ». Essa occupa il campo lungo e basso fra due sepolcri scavati nella parete. A sinistra sta la figura della defunta, un'orante con dalmatica, velo e scarpe, la quale per simmetria era ripetuta anche dall'altro lato. Si fecero tentativi per staccare dalla parete quella a destra, che rimase distrutta ad eccezione del braccio destro e della parte destra del capo. Lo spazio fra le due oranti è occupato da una tabella rossa con due palme e con la ricordata epigrafe in bianco, come pure da due pecore rivolte all'epitafio, una delle quali pascola, l'altra guarda in alto verso la tabella. S. d'Agincourt vide l'affresco ancora intatto e trasse un calco delle due oranti (figg. 9 e 10); pare si debba a lui la distruzione parziale della pittura. Il disegno fattone dall'Avanzini per la *Roma Sotterranea* è abbastanza fedele;[3] però non fu pubblicato, ma fu sostituito da una copia,[4] che non ha la minima somiglianza con l'originale.[5] Questo è eseguito su stucco di un solo strato, consistente e diligentemente levigato alla superficie. Quantunque si trovi non lungi dal gran lucernario e dall'entrata nella catacomba e perciò sia stato continuamente esposto all'aria, i suoi colori si sono conservati in modo eccellente. In vista del buono stile e della disposizione di tutta la scena, che rivela gusto artistico, anche per ragioni di luogo l'affresco va datato dalla fine del III secolo.

A. p. 409 s. facemmo vedere che il secchio del latte allude ai gaudi della beatitudine eterna; perciò convenientemente fu messo in relazione con oranti. Finora si hanno solo due esempi di tali composizioni nella pittura: ambidue della prima metà del IV secolo e ancora inediti.[6] Uno di questi affreschi occupa la lunetta di un arcosolio nella catacomba di Trasone ed offre i busti di due oranti e due secchi da latte, dei quali quello nell'angolo sinistro s'è conservato intiero, l'altro invece è distrutto, ad eccezione del margine superiore. Nella volta dell'arcosolio, quindi immediatamente sopra le oranti, il Buon Pastore porta la pecora fra la schiera degli eletti.[7] Il secondo affresco adorna il sepolcro d'una defunta chiamata CALENDINA nella catacomba di Domitilla. Qui il secchio trovasi ai piedi della defunta orante, ma ad un livello alquanto più elevato: esso, per ragione di simmetria, era dipinto anche dall'altro lato,

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, p. 516; cfr. II, p. 534: « colloca eos inter agnos tuos: numera eos cum sanctis tuis »; Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, p. 290, 356: « transitum mereantur ad vitam et in ovium tibi placitarum benedictione aeternum numerentur ad regnum ».

[2] Tav. 116, 2.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, tav. XXV, 2.

[4] Vedi sopra p. 164, fig. 13.

[5] Bosio, *R. S.*, p. 269; Aringhi, *R. S.*, I, p. 577; Bottari, *R. S.*, II, tav. 78; Garrucci, *Storia*, II, tavola 34, 1.

[6] Tav. 163 1; 183, 2.

[7] Tav. 164, 2.

ove manca lo stucco. Più a sinistra trovasi una pecora, rivolta all'orante; un'altra pecora dobbiamo figurarcela anche a destra dell'orante, per gli stessi motivi di simmetria. Una particolarità rende specialmente interessante il gruppo, ed è che la pecora calpesta un serpe, la cui parte anteriore è attorcigliata ad un albero. Questo dettaglio, che esce completamente dalla cerchia usuale, ricorda le parole del salmo (90, 13): « Camminerai sull'aspide ed il basilisco, calpesterai leoni e draghi ». Non occorre provare che qui, come nelle scene del peccato originale dalle quali è tolto, il serpe rappresenta Satana: la fedele defunta lo superò e pervenne alla vita eterna presso Dio, presso Cristo. Di ciò ci ammaestra non solo il gruppo dell'orante fra le pecore e i vasi del latte, ma benanco l'acclamazione rivolta alla defunta, scritta sopra la pittura: CALENDINA VIBES *in*...; «Calendina vivrai in...». La finale dell'acclamazione era scritta a destra dell'orante, che oltrepassava la cornice; essa sarà stata: « in pace », «in Deo», «in Christo», « in Deo Christo », « in Domino Iesu », o simile. Finalmente si riferisce alla felicità eterna anche la colomba, che porta il ramo d'ulivo nel becco e negli artigli.

Non posso definire con sicurezza che cosa corrispondesse all'albero col serpente nello spazio ora distrutto. La simmetria esigerebbe un secondo albero, il vaso da latte invece il Pastor Bonus che porta la pecora. Per quest'ultima ipotesi starebbe l'immagine di un sepolcro, ove il Buon Pastore ha per riscontro un albero.[1] Va ritenuto poi con certezza che la pittura terminava anche dal lato destro con la colomba ed il ramo di olivo.

In epoca più antica gli oranti mancano di qualsiasi allusione locale, che faccia conoscere in certo qual modo il luogo della loro dimora; solo a partire dalla seconda metà del III secolo avviene talora che gli artisti li circondino, come il Buon Pastore, di *alberi* o *fiori, simbolo del paradiso.*[2] Ai Santi Pietro e Marcellino due oranti, uomo e donna, stanno in un giardino fiorito chiuso da un graticcio di canne; sopra le loro teste veggonsi le *stelle* e la *luna falcata,* per indicare il *cielo.*[3] Questo pensiero dovrebbe nascondersi anche sotto le stelle, che sono dipinte sulla volta di un arcosolio della regione liberiana.[4] La rappresentazione più completa del paradiso ci è data dal noto affresco dei cosiddetti cinque Santi in San Callisto, della fine del III secolo.[5] Esso è diviso in due campi disuguali; nel superiore si vede un giardino con alberi fruttiferi e fiori e, frammezzo, le figure di tre oranti femminili e di due maschili. Ai nomi scritti sopra o a lato delle loro teste è aggiunta la formola «in pace»: segno, che erano concepiti in possesso della pace eterna nella beatitudine.[6] Si chiamano Dionisa, Nemesio, Procopio, Eliodora e Zoe. L'artista scrisse sopra un pavone, a sinistra della

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1892, tav. III.
[2] Tavv. 102, 1; 110 s.; 117, 1; 138.
[3] Tavv. 185, 2; 218, 2.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, tav. 35, 2.
[5] Tavv. 110 s. Cfr. de Rossi, loc. cit., tavv. I-III; Garrucci, *Storia*, II, tav. 15, 2.
[6] Qui siamo ammaestrati da un monumento, quindi in modo autentico, come dobbiamo intendere, se non sempre, almeno molto di frequente, la formola IN PACE, la quale, a partire dalla fine incirca del secolo II, comparisce infinite volte sulle pietre sepolcrali.

curva dell'arcosolio, il nome di una sesta defunta, Arcadia, che era seppellita in uno dei sepolcri originari. Nel campo inferiore sono tre vasi pieni d'acqua, ai quali si abbeverano diversi uccelli: è una rappresentazione figurata della preghiera tanto spesso incisa sulle pietre sepolcrali: «spiritum tuum», «spirita vestra Deus refrigeret». La tav. 121 offre un altro esempio di uccelli messi in relazione col cantharus; si trova nella catacomba di Domitilla ed è della fine del III o della prima metà del IV secolo. Come è noto, questo gruppo comparisce molto di frequente sulle pietre sepolcrali, ma per lo più senza alcun accenno al paradiso. La catacomba di Santa Priscilla ne possiede un esempio in pittura (fig. 40), esistente nella parete d'ingresso di una delle cripte contigue a quella dei bottai: presenta un calice munito della croce gammata, sul quale posa una colomba. Nel quadro ricordato di Santa Domitilla (tav. 121) l'artista pose il gruppo delle colombe in un giardino di fiori, simbolo del paradiso.

Fig. 40.

Chi conosce dalle visioni dei martiri le splendide descrizioni del paradiso, si meraviglierà forse che i pittori delle catacombe ne abbiano sì poco approfittato per le immagini di simile soggetto. La ragione sta senza dubbio nelle grandi difficoltà connesse con la sua esecuzione artistica: i pittori non avevano abilità sufficiente, e però si limitarono ad accenni. Questa incapacità si manifesta sopra tutto nella cripta, risalente alla seconda metà del secolo III, del prete Eulalio, il quale, per rappresentare il paradiso, non fece dipingere altro sul suo sepolcro, che un giardino fiorito assai primitivo, chiuso da un graticcio.[1]

§ 117. I defunti con i Santi.

Le prime rappresentazioni di *defunti*, probabilmente un uomo e una donna, erano dipinte nella cappella greca sulla volta dello spazio riservato all'altare: essi erano in atto d'oranti sopra mensole a fogliami, e si alternavano con due figure di *Santi*. Rimane, oltre uno dei Santi, la figura dell'orante maschile nell'angolo sinistro, e questa pure soltanto dal petto in giù. La figura corrispondente è distrutta fino alla mensola a fogliami, sulla quale sorgeva. Dalle mensole partono viticci, che con graziose volute incorniciano gli oranti e i Santi.[2] L'affresco ha grande valore, perchè ci presenta in figura l'antichissima *preghiera per l'ammissione nel consorzio dei Santi.* Questa preghiera, che anche al dì d'oggi il sacerdote eleva quotidianamente a Dio dall'altare, proviene senza dubbio dalla liturgia apostolica: fino San Policarpo nella sua lettera scritta intorno al 107 la enunzia con le stesse parole, con le quali ricorre nella

[1] Tav. 91, 2.

[2] Wilpert, *Fractio*, tav. XII e fig. 2, p. 7.

liturgia di San Marco,[1] e la ripete nell'ultima preghiera che recitò immediatamente prima della morte sul rogo.[2] Che appartenesse all'antica liturgia, lo prova anche il seguente passo tolto da una omelia di Origene: «Spesso io dico pregando: Dio onnipotente, donaci parte coi profeti, rendici partecipi con gli apostoli del tuo Cristo, fa' che siamo trovati imitatori del tuo Unigenito».[3]

Nelle iscrizioni sepolcrali si fa spesso menzione dei Santi (Sancti, ἅγιοι, martyres): si augura ai defunti la *vita*, la *pace*, il *refrigerio con i santi*, oppure si esprime la certezza che siano già resi partecipi del loro consorzio; però nella maggior parte degli epitafi si prega che i Santi si *ricordino* dei defunti, che ne *ricevano* le anime e le introducano alla felicità. Eccone alcuni esempi: MARTYRES SANCTI IN MENTE HAVITE (*habete*) MARIA(*m*), «martiri santi, ricordatevi di Maria»; IN PACEM TE SVSCIPIAN(*t*) OMNIVM ISPIRITA SANCTORVM «ti ricevano nella pace le anime di tutti i Santi»; ACCIPITE SANCTI VOBIS FRATREM DIGNVM-Q(*ue*) MINESTRVM TVLLIVM ANATOLIVM ARTEMIVM C(*larissimum*) P(*uerum*) «accogliete presso di voi, o Santi, il vostro fratello e degno servo, il chiarissimo fanciullo T. A. Artemio»; DOMINA BASILLA COMMANDAMVS TIBI... FILIA(*m*) NOSTRA(*m*) CRESCEN(*tem*) «Donna Basilla, ti raccomandiamo nostra figlia Crescente»; SANCTI PETRE MARCELLINE SVSCIPITE VESTRVM ALVMNVM «Santi Pietro e Marcellino, ricevete il vostro servo»; SANCTE LAVRENTI SVSCEPTA(*m h*)ABETO ANIMA(*m*)... «San Lorenzo, accogli l'anima di...»[4] Le preghiere sono rivolte o a tutti o a determinati Santi, e di solito precisamente a quelli, i cui corpi si possedevano, e nella vicinanza dei quali erano stati seppelliti i defunti: questi, come vuole San Massimo di Torino,[5] dovrebbero venerarsi in modo speciale dai fedeli, perchè sono coloro che ricevono i trapassati e li introducono alla beatitudine.

Nella pittura delle catacombe tali preghiere ricevettero la loro espressione figurata, o meglio la *risposta*, nelle rappresentazioni che mostrano il *defunto comunemente fra due Santi (più di rado con uno)*: esse comparvero tardi e sono relativamente rare, conoscendosene solo dieci esempi. La ragione, come si disse, sta nella somiglianza di queste scene con la tentazione di Susanna, chè le immagini, ad eccezione di tre, raffigurano sempre una *defunta*. Come altrove, così anche qui, il pittore potè nei singoli casi avere in mente non defunti determinati, ma defunti in generale. Queste scene sono le seguenti.

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, I, p. 136.

[2] *Martyr. S. Polyc.*, 14, p. 299; *Ep. ad Philipp.*, 12, p. 280.

[3] Orig., *Homil. XIV in Jerem.*, 14; Migne, 13, 422. Cfr. la mia *Fractio*, p. 56 s.

[4] *C. I. L.*, V, 1, n. 1631; de Rossi, *Bullett.*, 1875, p. 19; 1878, p. 157; *Mus. Lateran.*, pil. VIII, 17; Davanzati, *Notizie della basilica di Santa Prassede*, p. 211; Mommsen, *Inscriptiones regni Neapolitani*, n. 6736.

[5] *Homil. 81;* Migne, 57, 428: «Cuncti igitur martyres devotissime percolendi sunt, sed specialiter ii venerandi sunt a nobis, quorum reliquias possidemus. Illi enim nos orationibus adiuvant, isti etiam adiuvant passione; cum his autem nobis familiaritas est; semper enim nobiscum sunt, nobiscum morantur, hoc est et in corpore nos viventes custodiunt, et de corpore recedentes excipiunt, etc.».

1. Parete d'ingresso del cubicolo XIV ai Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Seconda metà del III secolo. Tav. 101, fig. 15.[1]

Nell'asportare gli stipiti di pietra andarono distrutti quasi due terzi dell'affresco, che il Bosio vide intiero e fece copiare dall'Avanzini. L'originale essendo allora ben conservato, anche la copia riuscì abbastanza fedele, se si prescinde dall'abituale manierismo; con l'aiuto di essa potei completare con piena sicurezza fin nei particolari la parte mancante del gruppo.[2] La defunta aveva le braccia distese alla preghiera: era vestita di dalmatica, fazzoletto da testa e scarpe, quindi non aveva i piedi nudi, come ce la presentano le copie pubblicate. I Santi l'aiutavano a pregare, sostenendone le braccia. Altrettanto facevano Hur ed Aronne, allorchè Mosè pregava per gl'Israeliti ed era stanco di tenere le braccia distese.[3] Il Santo superstite ha lo sguardo rivolto devotamente al suolo: l'altro sarà stato raffigurato in modo simile.

2. Sepolcro con la rappresentazione di S. Pietro nel primo piano della regione dei sei Santi a Domitilla. Prima metà del IV secolo. Tav. 153, 2. Inedito.

Di questa scena interessante rimane solo un terzo: vi si vede un frammento del defunto, poi un albero e quasi l'intiera figura di un Santo, caratterizzato chiaramente per San Pietro dai capelli e barba grigi; quindi dall'altra parte era dipinto San Paolo. Accanto a Pietro sta una pecora rivolta al defunto e che, per ragioni di simmetria, era dipinta anche alla destra di lui. E così il morto trovavasi fra i principi degli Apostoli e due pecore, che qui naturalmente possono significare soltanto gli eletti. Egli portava la tunica inferiore e sopra di essa la discinta, ornata alle ascelle di segmenti rotondi, e di una guarnizione all'apertura triangolare del collo: la tunica dello scriba a tav 183,1 dà un'idea precisa della sua forma. Nel fondo è dipinta con alcuni tratti una cortina verde.

3. Muro di chiusura dell'arcosolio di un cubicolo dietro l'abside della basilica dei Santi Nereo, Achilleo e Petronilla. Uno strato di stucco. Posteriore al 356. Tav. 213.

Questo affresco è uno dei pochi, nei quali gli artisti per mezzo d'iscrizioni spiegarono il senso delle figure. A sinistra della defunta in atto di orante, leggiamo: VENERANDA DEP(*osita*) VIII IDVS IA|NVAR|IAS «Veneranda, deposta il 6 gennaio (riposa qui)». La figura accanto a lei rappresenta Santa Petronilla, che nell'iscrizione è detta martire: PETRO|NELLA | MART(*yr*). La sua sinistra è abbandonata e stesa; con la destra sollevata tocca, a quanto pare, Veneranda sulle spalle, certo per introdurla nel paradiso, al quale alludono le rose. A destra di essa vedesi a terra uno scrinium ripieno di rotoli di scrittura col coperchio accanto; in alto sta sospeso un codice aperto e munito di lungo nastro per legare il libro. Tanto il libro che i rotoli significano la Sacra Scrittura, nella quale contengonsi le verità della fede cristiana, le regole della vita. Ciò dimostrano i due libri dell'affresco napoletano di VITALIA, ove leggiamo i nomi degli evangelisti.[4] Sono degni di osser-

[1] Bosio, *R. S.*, p. 389; Aringhi, *R. S.*, II, p. 117; Bottari, *R. S.*, II, tav. 126; Garrucci, *Storia*, II, tavola 55, 2.

[2] Vedi fig. 15, p. 178.

[3] *Exod.*, 17, 12.

[4] Garrucci, *Storia*, II, tav. 99, 1.

vazione gli abiti delle figure, sia per la loro diversità, sia pel loro gran numero. Veneranda porta scarpe bianche, sottotunica e dalmatica aderente e lunga con maniche molto larghe; in testa ha una cuffia bianca con merletti, e sopra, un panno ornato con frange e quattro segmenti rotondi. La Santa è in tunica talare, dalmatica più corta e palla piegata in maniera, da formare una fascia, la qual cosa rivela la nobiltà di sua nascita.

Un'iscrizione con data, che era incastrata a sinistra dell'affresco, e della quale si rinvennero parecchi frammenti, ci pone in grado di ammettere come anno di esecuzione della pittura il 357 circa. Le lettere superstiti della data si riferiscono ad un *Augusto* console per la sesta (settima od ottava) volta, e ad un *Caesar,* che aveva questa dignità per la prima volta. Dopo Costantino questo si verificò nel 320, 326 e 356. Il de Rossi si decise per quest'ultimo anno, perchè il supplemento: CONSTANTIO AVG·VIII | ET IVLIANO CAES·CONS(*ulibus*) poteva ottimamente inserirsi nella parte mancante della lapide.[1] Con questo tempo s'accorda anche lo stile della pittura, che, nonostante i suoi pregi, manifesta una grande durezza nei contorni. L'iscrizione costituisce il « terminus a quo », chè i bordi inferiori dell'affresco erano tirati sulla lapide.[2] Quindi l'iscrizione marmorea esisteva già quando Veneranda fu sepolta; e poichè essa si riferisce ad una defunta seppellita in febbraio, la pittura non può essere dello stesso anno, la deposizione di Veneranda essendo avvenuta in gennaio. D'altra parte dobbiamo notare che l'immagine è eseguita in un cubicolo « retro sanctos », i cui sepolcri erano ambiti in modo speciale: dovè quindi essere stata dipinta o nel 357 o poco dipoi.

Dopo la scoperta della cripta, avvenuta nel dicembre 1874, l'affresco fu pubblicato molte volte, la prima dal de Rossi.[3] Nelle copie, che tutte dipendono dalla prima, Veneranda figura come donna anziana, e perciò si è abituati a parlare di lei come « matrona »; nell'originale invece è rappresentata come una giovinetta.

4. Sepolcro del primo piano non lungi dalla grande scala nella stessa catacomba. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 219, 2. Inedito.

La defunta, in atteggiamento d'orante, sta fra due alberi e due Santi; ha lo stesso vestiario che quella della scena riportata sotto il n. 1. Anche i Santi sono concepiti allo stesso modo: quello a destra ha una lunga barba e folta capigliatura, l'altro è imberbe. Per l'esecuzione, la pittura è fra le più rozze delle catacombe, circostanza che la riporta alla seconda metà del IV secolo.

5. Parete anteriore dell'arcosolio di una vergine consecrata a Dio nella catacomba di Santa Ciriaca. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 241.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1875, p. 16. Accennano all'anno scelto dal de Rossi anche le iscrizioni trovate nella breve galleria. Due di esse sono degli anni 349 e 382. Essendo incise su pesanti tavole di marmo, è inverosimile che siano state trasportate nella galleria. Ora si trovano nell'arcosolio contiguo al cubicolo di Veneranda.

[2] Questi bordi furono lavati per ignoranza, allorchè si credette di dover ripulire la catacomba, in grazia delle visite dei forestieri, ed a tale scopo furono lavate e riempite di minio le iscrizioni trovate nella basilica di Santa Petronilla e nelle adiacenti gallerie e cubicoli.

[3] *Bullett.*, 1875, tav. I.

L'affresco ornava la parte inferiore della fronte dell'arcosolio di una vergine sacra, ed oggi è qua e là quasi totalmente sbiadito, così che per le parti mancanti dobbiamo ricorrere alle copie pubblicate. Anche qui si tratta di una defunta vestita di dalmatica, che è raffigurata come orante. Presso il Garrucci essa ha un lungo velo, presso il de Rossi invece è a capo scoperto. Sta fra due giovani, che sollevano una cortina per introdurla nella stanza dello sposo celeste. Le scene illustrate finora ci autorizzano a ritenere col de Rossi quei giovani per Santi. È strano però che non abbiano il vestiario solito, essendo invece vestiti di sandali e della discinta fregiata del lorum e di segmenti rotondi. Questo caso non è isolato: gli stessi abiti sono portati dai due apostoli che nella immagine eucaristica della moltiplicazione dei pani e dei pesci nella cripta delle pecorelle fanno da *diaconi*. Se è giusta la congettura da noi fatta allorchè descrivemmo questa scena, [1] anche qui avremmo sotto gli occhi due Santi *diaconi:* uno di essi sarebbe naturalmente il santo locale Lorenzo, l'altro forse il protomartire Stefano. Però si noti espressamente che a questa congettura non vogliamo attribuire valore più grande di quello che merita, poichè *due* casi non ci autorizzano a tirare conseguenze *sicure*.

6. Lunetta dell'arcosolio destro nel cubicolo dell'ipogeo di Santa Tecla. Uno strato di stucco. Seconda metà del IV secolo. Tav. 243, 2. Inedita.

Questo affresco molto svanito è dipinto su di un fondo verde, e perciò difficilmente riconoscibile. La defunta, un'orante velata, sta fra due Santi che le stendono la destra. Fra essa ed il Santo a destra vedesi un fanciullo, che secondo ogni apparenza non ha le mani stese alla preghiera. [2] Un loculo aperto posteriormente distrusse la metà inferiore dell'immagine. Essa è, al pari della seguente, una prova interessante della verità di quanto dicemmo sopra la forma della rappresentazione di Maria col fanciullo Gesù e di una madre ordinaria col suo figliuolo. [3] La presenza del fanciullo conferma poi anche l'interpretazione da noi data di questo e degli altri affreschi affini, escludendo la possibilità di spiegare la scena per quella di Susanna.

7-8. Cripta colla scena dell'introduzione in Santa Priscilla. Due strati di stucco. Seconda metà del IV secòlo. Tav. 219, 1. Inedita.

Le pitture sono eseguite in uno stretto e lungo campo nel soffitto sopra i sepolcri della parete destra, ed erano sì annerite, che ne potei riconoscere il soggetto solo dopo un forte lavaggio con acido diluito. La scena a sinistra è identica pel contenuto a quella dell'ipogeo di Santa Tecla. Si vede una orante non velata e vestita di dalmatica, e, accanto, i resti di una figura molto più piccola, della quale non possono determinarsi ora i particolari con piena sicurezza; possiamo però ritenere che anch'essa fosse raffigurata in atteggiamento d'orante. Le due oranti stanno fra altrettanti Santi, che loro stendono, in atto di dare il benvenuto, una mano ciascuno: quello a sinistra la destra, l'altro la sinistra.

La scena è ripetuta anche nella parte destra del campo, con la differenza che qui

[1] Cfr. sopra p. 277.

[2] Non è possibile deciderlo sicuramente.

[3] Cfr. sopra p. 53. Alle scene citate nella nota 7 va aggiunta la tav. 219, 1.

i Santi accolgono due defunti *maschili.* La pittura è in istato di ancor peggiore conservazione; soltanto con l'aiuto del suo *pendant* potei decifrarla. Dei due defunti, essi pure di differente grandezza, il maggiore sembra vestito, come i Santi, di tunica e pallio. I quattro defunti rappresentano senza dubbio la famiglia cui apparteneva la cripta, ed i cui membri furono seppelliti nei sepolcri. Fra le scene descritte si trova un medaglione con un busto virile, reso quasi irriconoscibile e che secondo ogni apparenza è di *Cristo,* al quale i Santi hanno condotto i defunti loro raccomandati.

9. Lunetta dell'arcosolio di Eudocia (?) nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano. Uno strato di stucco. Fine del IV secolo. Tav. 249, I. Inedita.

Se occorresse addurre altre prove per la giustezza della interpretazione da noi data delle immagini di *defunti fra Santi,* ce l'offrirebbe l'affresco nella lunetta di un arcosolio alla catacomba dei Santi Marco e Marcelliano, poichè in esso le figure sono accompagnate dai nomi. La defunta, che trovasi in mezzo in forma di orante velata, aveva un nome con la desinenza in TOCIA: forse chiamavasi *Eudocia;* i due Santi a' suoi lati sono i principi degli apostoli: a sinistra (*p*) AV (*lu*) S, a destra (*p*) ETRVS. La pittura fu rovinata nella metà inferiore da un sepolcro; quanto ne rimane è molto svanito e pieno di macchie. La prima notizia dell'esistenza dell'immagine ed una descrizione alquanto incompleta di essa furono date dal de Rossi nel suo *Bullettino* (1867, p. 5); da allora rimase dimenticata. Il maestro la giudicò troppo favorevolmente, attribuendone la esecuzione al periodo costantiniano; lo stile rozzo esige che la datiamo dalla fine del IV secolo.

10. Lunetta di un arcosolio della catacomba di Santa Ciriaca. Perduta.[1]

Una rappresentazione, ora perduta, dell'accoglienza di una defunta nella felicità eterna da parte di due Santi fu pubblicata dal Bosio sopra un disegno del Toccafondo. La copia presenta la defunta come orante velata, vestita di tunica e di una singolare sopravveste. Nell'originale, come risulta dallo stesso errore verificato in iscene tuttora esistenti, il vestiario componevasi del velo e della dalmatica a larghe maniche. Abbiamo visto che questo sbaglio è accaduto anche a copisti dei dì nostri.[2] I Santi tengono le mani stese verso la defunta, come per riceverla. Se fossero imberbi o con barba, come li ha disegnati il Toccafondo, ora naturalmente non può più definirsi; in quest'ultimo caso sorgerebbe spontaneo il pensiero che si trattasse dei principi degli apostoli. L'immagine, meglio di tutte le altre, esprime la preghiera rivolta ai Santi, perchè accolgano la defunta; le parole della surricordata iscrizione: « Sancti... suscipite vestrum alumnum » vi starebbero benissimo come leggenda dichiarativa.

[1] Bosio, *R. S.*, p. 405; Aringhi, *R. S.*, I, p. 137; Bottari, *R. S.*, II, tav. 130; Garrucci, *Storia*, II, tavola 59, I.

[2] Vedi sopra p. 60.

§ 118. Il banchetto celeste.

È noto che la Sacra Scrittura simboleggia mediante il banchetto la futura felicità nel cielo. Il testo classico a tale riguardo è in Luc., 22, 28, ss., ove il Salvatore promette agli apostoli in ricompensa della loro fedeltà la partecipazione alla sua tavola e l'ufficio di giudici: « Voi siete coloro che siete rimasti meco nelle tentazioni: perciò vi preparo il regno, come me l'ha preparato mio Padre, perchè mangiate e beviate alla mia tavola nel mio regno, e sediate sui troni a giudicare le dodici tribù d'Israele ». Da allora si conservò sempre nella chiesa il simbolismo del lieto banchetto paradisiaco dei beati, e quanto profondamente si fosse radicato nell'immaginazione dei fedeli, ce lo mostrano alcune visioni di martiri. Agatonice, che era presente al martirio dei Santi Carpo e Papilo, vide in ispirito l'opulenta tavola, che era preparata in cielo pei martiri: compresa del desiderio di unirsi ai medesimi, volontariamente si diede in mano ai carnefici gridando: « anche per me è apparecchiato questo convito: anch'io debbo prender parte al glorioso banchetto ».[1] Essa fu martirizzata sotto Marco Aurelio. Giacomo, che subì il martirio con Mariano, Agapio ed altri nella persecuzione di Valeriano, ebbe poco prima del martirio una visione consimile. « Ora » diceva « m'affretto io pure per arrivare al banchetto di Agapio e degli altri martiri. Questa notte infatti io vidi Agapio... che sedeva ad uno splendido e lieto banchetto.[2] Allorchè io e Mariano fummo là trasportati in ispirito di carità come ad un banchetto d'amore — AGAPE —, ci venne incontro uno dei due fanciulli che tre giorni prima avevano sofferto il martirio con la madre: egli portava una corona attorno al collo e teneva nella destra un ramo verde di palma. Perchè avete fretta? chiese; allietatevi e gioite, chè domani cenerete con noi ».[3] Però questo simbolismo si diffuse universalmente soltanto a mezzo delle preghiere funebri liturgiche, nelle quali leggiamo ripetutamente la preghiera, che *Iddio faccia pervenire i defunti al celeste banchetto,* che *li conduca al banchetto che non ha fine.*[4]

Era naturale che il simbolismo del banchetto celeste fosse accolto anche nel simbolismo sepolcrale. Ad esso si riferisce una parte delle numerose iscrizioni, nelle quali i superstiti invocano da Dio ai loro cari defunti il « refrigerium », il *ristoro,* giacchè

[1] *Martyrium Ss. Carpi et sociorum,* § 42, ed. Gebhard, p. 16.

[2] Agapio aveva già subito il martirio.

[3] *Passio Ss. Mariani et Iacobi,* ed. Franchi, 60.

[4] Renaudot, *Liturg. orient.,* II, p. 138: « ad convivium beatum regni tui nos et illos (defunctos) pervenire fac »; p. 195: « Da illis (defunctis) spiritum gaudii in habitaculis lucis et laetitiae... in ea regione... ubi invitati ad nuptias sponsum caelestem sdeiderant: ubi vocati ad convivium, ut ascendant, praestolantur »; p. 482: « ... Deus pater, fac ut corpora et spiritus servorum tuorum, qui cum spe tua decubuerunt, ad bona illa caelestia perveniant,... ad convivium indesinens. Scribe nomina eorum in libro vitae tuo, laetifica eos aspectu vultus tui... fac illos discumbere ad mensam tuam spiritualem »; p. 516: « fac eos (defunctos) invitatos esse ad convivium tuum et perduc eos ad regionem exultationis et laetitiae »; p. 533: « fac eos Domine quiescere in habitationibus lucidis, et inter convivia illa deliciosa ».

abbiamo visto, che « refrigerium » designa anche il *pasto*.[1] Quindi la preghiera espressa negli epitafi concorda per vari capi con quelle preci liturgiche per l'ammissione dei defunti al banchetto dei beati.[2]

Parecchie pitture esprimono come già esaudita la supplica rivolta a Dio nelle lapidi e nelle orazioni, rappresentando i defunti quali commensali del banchetto celeste. Parlammo già di due di queste pitture a p. 279, perchè erano in istretta relazione coi simboli eucaristici. Qui ci resta da trattare delle *quattro* ultime rappresentazioni.

Come negli affreschi del giudizio entrano in scena defunti che riposavano, o dovevano riposare, nell'arcosolio o cubicolo, ove è dipinto il giudizio, così anche nei seduti a banchetto dobbiamo vedere coloro pei quali furono eretti, con somma probabilità di scorta, non per ordinazione diretta,[3] i monumenti ornati con la immagine del banchetto. Perciò variano e numero e sesso di convitati: ora si tratta di soli uomini, ora sono uomini e donne, ed una volta anche fanciulli. Quanto al numero, qui pure esercitò un sicuro influsso la simmetria, chè in tutti e quattro i casi esso è dispari, contandosi una volta *cinque*, tre volte *tre* persone. Del resto con ciò il banchetto celeste si distingue dall'eucaristico, il quale ad eccezione della *fractio panis* è composto sempre di soli sette uomini. Tutti e quattro gli affreschi si trovano nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, e precisamente in una regione, che risale alla *prima metà* ed alla *metà del IV secolo*. Essi nella forma della loro composizione s'avvicinano tanto fra di loro, come pure si distinguono dagli altri, che dobbiamo assegnarli ad una stessa famiglia di artisti, che lavorava nell'epoca indicata. Tutti hanno questo di comune, che gli artisti attribuirono l'ufficio di servire il vino, alle personificazioni dell'amore e della pace, *Agape* ed *Irene*, e non a servi comuni, e spiegarono in particolare questo dettaglio mediante iscrizioni dipinte. Le due personificazioni provano che qui, come fu già notato,[4] si tratta di rappresentazioni simboliche, sotto le quali si figura la felicità eterna, perchè *amore* e *pace* sono fra i beni principali della vita celeste: l'uno e l'altra sono augurati di frequente alle anime dei defunti negli epitafi, la pace anzi infinite volte. Questi epitafi sono noti: i più semplici presentano il nome dei defunti con l'acclamazione *in pace*, *in agape*. Uno di questi suona:

IVSTE NOMEN
TV(*u*)M IN AGAPE (colomba con ramo d'olivo).

Il de Rossi spiegò la formula come volesse dire che Giusto « lasciò caro ricordo di sè presso i superstiti »;[5] ma nulla osta a che prendiamo la prima parte come un'amplificazione, ed agape nel senso dichiarato, riferentesi alla beatitudine simboleggiata

[1] Cfr. sopra p. 391. Ricordano espressamente il banchetto paradisiaco alcune tarde iscrizioni (Garrucci, *Storia*, V, tav. 343, 1; Le Blant, *Inscriptions*, I, p. 308 s., 212; II, p. 284, 543).

[2] Per le prove patristiche di questo simbolismo cfr. Atzberger, *Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit*, p. 301.

[3] Vedi sopra p. 105 e 131 s.

[4] Cfr. p. 31.

[5] *Bullett.*, 1882, p. 127.

dal banchetto. Dobbiamo intendere il banchetto del cielo anche nell'acclamazione ЄΙC ΑΓΑΠΗΝ dell'iscrizione riportata qui sopra.[1] Secondo la promessa fatta, diamo qui un facsimile di questo importante monumento (fig. 41): purtroppo finora non si è realizzata la speranza di ritrovare i frammenti mancanti.

Le iscrizioni a colori, che si riferiscono ad Agape ed Irene, contengono il comando di « portare acqua calda » e di « mescere », cioè di servire vino mescolato con acqua calda: « Agape da calda », « Irene misce mi » o viceversa « Irene da calda », ecc. Il comando parte dai commensali: lo dichiara espressamente (nell'affresco della tav. 157, 2) il gesto dell'uomo, che ha la destra sollevata e distesa. Agape ed Irene sono in procinto di eseguire l'ordine, tenendo pronta l'acqua in un orcio od offrendo il bicchiere. Come lo esige il loro ufficio, esse comunemente sono raffigurate in piedi: una volta soltanto seggono e fanno servire il bicchiere da un servo, che è caratterizzato per tale dalla statura che è più piccola. Nella pittura meglio conservata, il vino si trova in una brocca a due anse (lagena), che in basso non finisce già a punta, bensì a fondo largo.

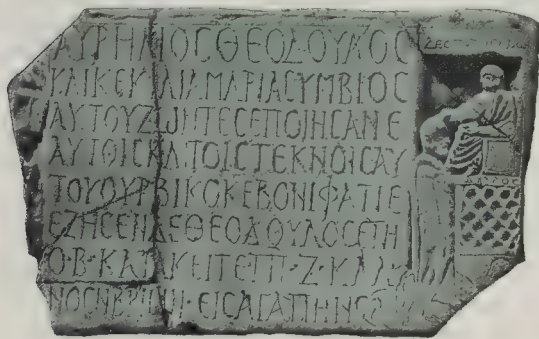



Fig. 41.

Nella sua interessante dissertazione sulle scene del banchetto celeste, il de Rossi rileva che in esso « il pesce è l'unico piatto » che sia messo a disposizione dei convitati: « il pesce è la imbandigione sola e costante delle cene simboliche, nelle quali Irene ed Agape mescono e porgono il vino ».[2] Questa affermazione deve essere limitata: in una delle scene del banchetto vedremo un servo che porta un piatto (con vivande trinciate) ed in una cripta, fuori del banchetto, ma in stretta relazione con esso, è dipinto il « tricliniarcha », che dà l'ordine di portare il piatto già preparato. Ora, poichè le vivande sono offerte da servi ai commensali *già preparate*, ne viene che il pesce giacente sopra la mensa a tre piedi fu evidentemente aggiunto « pro forma », come *allusione simbolica a Cristo, nel quale e col quale vivono i beati*. Quindi quanto dice il de Rossi sulla presenza del pesce nei nostri quattro affreschi, conserva tutto il suo valore, e perciò vogliamo qui ripetere le sue parole: « Ceterum in ipsa quoque caelestis convivii pictura piscis imago aptissima fuit, tametsi ad eucharistiam vix ulla referri ratione potuerit. Beatos enim, quos caelesti mensae accumbere veteres christiani illis picturis significa-

[1] Cfr. p. 382. [2] *Bullett.*, 1882, p. 129.

runt, vivere in Christo et Christo frui eorum temporum aequalia passim epitaphia praedicant: quare nil aptius potuit a pictoribus excogitari quam ut de pisce, sub quo Christus intelligitur, caelestes convivas satiari demonstrarent ».[1]

Nell' illustrare le singole scene seguiamo l'ordine topografico, il quale corrisponde anche al cronologico.

1. Lunetta dell'arcosolio vicino al cubicolo XI. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 157, 1.[2]

Tre uomini si sono sdraiati allo stibadium, per banchettare: paiono tuttora occupati a conversare. Il pesce sta su una tavola, il cui piano è decorato da tre fascie. L'Avanzini cambiò il pesce in un piccolo agnello, gli ornati in coltelli, ed aggiunse due pani che non esistono nell'originale. Questi errori furono corretti in parte dal Garrucci: mancano del tutto nella copia che il Liell fece pel de Rossi.[3] Sopra i commensali leggesi a sinistra: IRENE DA | CALDA, a destra: AGAPE | MISCEMI. Irene ed Agape seggono su di una cattedra a spalliera bassa e sono vestite di dalmatica listata e scarpe, quindi non a piedi nudi, come in tutte le copie pubblicate; la prima tiene la destra stesa in direzione del piccolo coppiere, quasi volesse dirgli: « porgi! ». Questi è davanti ad Irene e serve il desiderato bicchiere con vino annacquato. Accanto ad Agape trovasi la brocca a due anse.

2. Lunetta dell'arcosolio del cubicolo del tricliniarca. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 133,2.

Il cubicolo nel quale è dipinta la scena del banchetto, rimase sconosciuto al Bosio; esso, come ci assicura il d'Agincourt, dando però erronea indicazione di luogo, fu scoperto nel 1772.[4] Il Garrucci ne diede la prima copia, però con alcuni errori;[5] migliore, è quella del Liell, sebbene non del tutto scevra da sbagli,[6] giacchè rappresentò Agape a sedere sopra uno sgabello ed Irene con la destra vuota. Nell'originale, Agape è *in piedi* e presenta il bicchiere; Irene ha la sinistra sollevata fino all'altezza del petto e tiene nella destra un orciuolo munito di un'ansa. Un sepolcro distrusse la metà inferiore di Irene e una gran parte della tavola, della quale rimane solo la metà del piano con un po' di pesce. Fra i commensali veggonsi due uomini, un fanciullo e due bambini; l'uomo nel mezzo è in atto di vuotare un bicchiere. Le due iscrizioni dipinte suonano: AGAPE MISCE | NOBIS e: IRENE | PORGE | CALDA.

Dal lato sinistro del cubicolo, rivolto al banchetto, è dipinto un giovane in discinta, che siede su di una cattedra a bassa spalliera e stende la destra in avanti. La tavola a due piedi che gli sta innanzi e sul cui piano trovasi un piatto ripieno di piccoli pezzi di vivanda di forma indistinta, ci spiega il significato di quest'uomo e del movimento che fa

[1] *Bullett.*, 1882, p. 129 s.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 391; Aringhi, *R. S.*, II. p. 119; Bottari, *R. S.*, II, tav. 127; Garrucci, *Storia*, II, tavola 56, 1.

[3] *Bullett.*, 1882, tav. III.

[4] Il d'Agincourt (*Storia dell'arte*, VI, p. 13) pubblicò il frammento della pittura del soffitto di questo cubicolo, accompagnandolo con queste parole: « porzione dei dipinti della volta di un'altra cappella scoperta il 1772 nel medesimo cimitero del Crocifisso inediti ». Al tempo del d'Agincourt il cimitero di Priscilla portava questo nome.

[5] *Storia*, II, tav. 56, 5.

[6] De Rossi, *Bullett.*, 1882, tav. IV.

con la mano. Quanto vedesi nel piatto è destinato evidentemente agli ospiti, perchè le vivande venivano allora *messe in pezzi* prima di essere portate in tavola, usandosi, per mangiare, solo la mano destra e le cinque dita, la forchetta naturale. Quindi in quell'uomo dobbiamo riconoscere o lo scissor, o lo scalco, o, più probabilmente il *tricliniarcha* che doveva curare l'allestimento del banchetto e dirigere i servi, dal cuoco al dapifero. La sua destra distesa indica il piatto: con ciò vuol dire che la vivanda è pronta e deve essere servita ai commensali; quindi il gesto è fatto ad un ministro affinchè serva le vivande. Di fatti nella scena convivale seguente troveremo un servo che porta un piatto.

3. Lunetta dell'arcosolio nel cubicolo di Gaudenzia. Due strati di stucco. Metà del IV secolo Tav. 184.

Questo cubicolo e l'arcosolio seguente videro la luce negli scavi che fece fare il de Rossi dal 1880 in poi; poco dopo le due scene convivali dipinte nelle lunette, furono pubblicate dal maestro su copie dovute al Liell.[1] A tav. 184 noi diamo una veduta di tutta la parete di fondo del cubicolo con l'arcosolio rotto e spogliato della sua parete anteriore. La fronte sopra la volta contiene solo soggetti ornamentali, festoni di fiori intrecciati fra loro e due putti sospesi in aria, che reggono ghirlande di fiori. Nei due campi laterali della volta dell'arcosolio, stanno oranti velate;[2] la figura centrale era nascosta sotto un velo nero, fuligginoso, ad eccezione del vertice del capo e delle punte delle dita, per cui il de Rossi vi sospettò un Noè.[3] Quando nell'aprile del 1900 ebbi rimosso lo strato che la ricopriva, con lavaggi di acido diluito, comparve un orante maschile, vestito di tunica discinta, penula barocca e scarpe. Questo risultato inatteso ha grande importanza per la cronologia, poichè nella penula barocca abbiamo ora l'unica prova positiva che la regione dei banchetti non risale al III, ma al IV secolo.

Al banchetto rappresentato nella lunetta prendono parte quattro uomini e una donna: la medesima che comparisce in figura d'orante nella parete d'ingresso.[4] I commensali sono adagiati in un sigma, il cui cuscino è coperto da una coltre striata a vari colori. L'uomo al « cornu destrum » sostiene il capo con la destra, come Giona dormiente; quegli che segue stende la destra in direzione del pesce, e quel di mezzo vuota un bicchiere. Leggiamo anche qui le acclamazioni: AGAPE | DA CALDA ed: IRENE | MISCE, ma Agape manca: il suo posto è occupato da un dapifero che porta un piatto, del quale rimane ancora tutto l'orlo superiore. Il piatto conteneva senza dubbio le stesse vivande di quello del tricliniarca nell'immagine qui sopra descritta; esso fu tralasciato dal Liell. La parte mancante del servo e di Irene può completarsi facilmente con l'aiuto delle tavv. 57 e 157, 2.

4. Lunetta dell'arcosolio di fronte al cubicolo di Gaudenzia. Due strati di stucco. Metà del IV secolo. Tav. 157, 2.

L'affresco è danneggiato in vari punti, essendosene sfaldato lo stucco; di Agape

[1] *Bullett.*, 1882, tav. V.
[2] Tav. 160, 1.
[3] *Bullett.*, 1882, p. 116.
[4] Tav. 185, 3.

perì quasi tutta la figura, della mensa, la metà inferiore dei piedi, e di Irene i piedi con l'estremità della dalmatica. Quanto ne rimane conserva rara freschezza di colori. Pigliano parte al banchetto due uomini e una donna. Colui che giace in « cornu dextro » tiene nella sinistra un bicchiere e col gesto della destra sollevata accompagna l'ordine: AGAPE | PO(*r*)GE CALDA, scritto sopra la sua testa. Agape quindi aveva in mano una brocca piena di *calda*. Irene presenta il bicchiere col vino annacquato: ad essa è rivolto il comando: IRENE | MISCE. Ambidue portano come ornato dei capelli un diadema a trafori.

In due delle rappresentazioni descritte del banchetto celeste trovammo fra i commensali alcuni che *bevono* un bicchiere — espressione figurata del compimento del brindisi usuale fra banchettanti: ΠΙЄ ΖΗϹΗϹ, PIE ZESES « bevi, vivi! » Questo

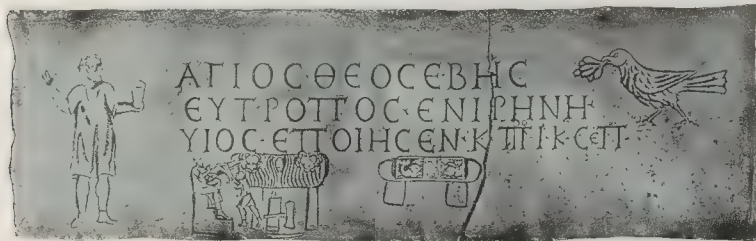



Fig. 42.

augurio è frequente nei vetri cimiteriali e nelle patere vitree; ma lo leggiamo anche in alcune lastre sepolcrali, nelle quali naturalmente va inteso come allusione al banchetto celeste. Un frammento d'iscrizione di tal genere, scavato nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino,[1] è dell'anno 307, di poco quindi più antico delle nostre pitture; il frammento trovato in San Callisto[2] contiene le parole: ΠΙЄΝ ΘЄ (πίε ἐν θεῷ) « bevi in Dio! »; una lastra sepolcrale tuttora inedita esprime l'augurio anche coi simboli corrispondenti, presentandoci sotto l'iscrizione CYRIACE PIE ZES(*es*) un *vaso* ed una *colomba*. A questo stesso ciclo d'idee appartengono quei rari epitafi, nei quali sono raffigurati *defunti* col *bicchiere* in mano.[3] Come esempio riportiamo a fig. 42 una lapide[4] proveniente dalla catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, così ricca di scene conviviali. Essa chiudeva il sepolcro del « santo e pio Eutropo ». Il figlio, che era scalpellino, sembra che abbia egli stesso inciso sulla pietra l'iscrizione con le figure. Sotto l'iscrizione egli rappresentò se stesso occupato con un aiutante a preparare un sarcofago decorato con strigili e due teste di leone. A destra sopra due ceppi giace pronto un sarcofago, che porta il nome del defunto ЄΥΤΡΟΠΙΟϹ fra due delfini che nuotano.

[1] De Rossi, *Inscript.*, I, p. 30, 29.
[2] De Rossi, *R. S.*, II, p. 272.
[3] Garrucci, *Storia*, VI, tavv. 487, 8, 9; 488, 25.
[4] L'originale è nel museo di Urbino.

A sinistra sta il defunto con un bicchiere nella sinistra: è vestito di tunica non succinta a mezze maniche, e di scarpe. Sotto questa figura potrebbe scriversi come spiegazione: πίε ἐν θεῷ « bevi in Dio! », dacchè Eutropo si trova « in pace »; ciò vien detto esplicitamente dalla iscrizione e simbolicamente dall'immagine della colomba col ramo d'olivo.

Per l'argomento che ora trattiamo è importante anche una lastra sepolcrale, trovata dal Boldetti nella catacomba di Santa Ciriaca, nella quale è incisa una figura di donna non velata, giacente a terra, che con la sinistra stringe un orcio e tiene nella destra sollevata un bicchiere.[1] L'iscrizione incisa sopra la figura: VINCENTIA . IN | PACE ci spiega *chi* sia raffigurata nella persona giacente: essa significa la *defunta*, che, entrata nell'eterna pace, è divenuta partecipe del ristoro, del refrigerium. La rappresentazione graffita sulla lastra sepolcrale ha per noi gran valore, in quanto che ci rivela il significato di una pittura tuttora inedita trovata negli ultimi anni del secolo testè decorso nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Ivi pure vediamo una figura di donna giacente e non velata, che col gomito sinistro s'appoggia sopra un cuscino e colla destra leva in alto un bicchiere (tav. 107, 1). Essa è dipinta sopra il sepolcro superiore della parete di fondo di un cubicolo non lungi dalla basilica dei Santi locali: vicino al sepolcro stanno due oranti non velate e vestite di dalmatica, che rappresentano una medesima persona, poichè sopra le teste è scritto il nome (C)IN TIA (Quinzia). Dobbiamo pertanto riconoscere in tutte e tre le figure la defunta considerata come già in possesso della beatitudine, che si ristora bevendo e prega pei supertiti. Le lettere KEN accanto al bicchiere di Quinzia continuavano nello spazio sopra la porta, ove la scena è distrutta insieme allo stucco (tav. 107, 3), e ripetevano in greco il nome della morta: KENτία (per KOINTIA). I due campi laterali della parete d'ingresso sono occupati da due servi di tavola, dei quali quello a sinistra tiene una brocca e l'altro serve un bicchiere. Essi hanno quindi la stessa missione di Agape ed Irene nelle scene del banchetto, e pel contenuto formano insieme alla figura di Quinzia *una sola* composizione, che dall'artista fu divisa nei suoi elementi. Gli affreschi di questo e dei cubicoli contigui sono della seconda metà del III secolo.

È molto affine a quella di Vincenza or ora ricordata, la figura che fu dipinta nella prima metà del IV secolo sopra un loculo della catacomba di Sant'Ippolito. Essa giace sopra un cuscino rigato, ha scarpe bianche e lunga dalmatica, il cui clavo presenta ricchi ricami. Purtroppo è distrutta quasi completamente nella metà superiore, così che non valse la pena di farne copia. Probabilmente essa, come Vincenza, teneva nella sinistra l'orcio e nella destra sollevata il bicchiere. Mentre essa rappresenta la defunta nel refrigerio, dobbiamo piuttosto ritenere la figura di donna dipinta nella parete anteriore dell'arcosolio degli Apostoli in Sant'Ermete[2] come allusiva all'acclamazione rivolta a defunti ΠΙΕ ΖΗϹΗϹ, perchè essa, come Agape ed Irene nelle pitture già illustrate, presenta una tazza e fa da riscontro ad una *coronaria* ora distrutta, che stava accanto ad un cesto pieno di fiori ed offriva un fiore con

[1] Boldetti, *Cimiteri*, p. 208.

[2] Vedi tav. 152.

una corona, sicuramente per la decorazione dei sepolcri. Le iscrizioni trovate nel cubicolo collocano l'età della pittura prima del 337.

In fine diamo gli epitafi non pubblicati dal de Rossi, che contengono l'acclamazione «pie zeses!» Il maestro li aveva riserbati per la II parte del III volume delle sue *Inscriptiones christianae:* li dobbiamo alla bontà ed amicizia del prof. Gatti, cui è affidata la continuazione delle *Inscriptiones.*

1. CYRACE PIE ZES
vaso colomba [1]

2. ... *ani*MA DVLCIS PIE ZESES ☧ DORMIT IN PACE
colomba
... *a*NNVM VNVM MESIS QVINQVAE
DIEBVS XXVI [2]

3. ARVNTIVS VICTORIAE COIVGI CARISSIMAE
POSVIT QVE VIXIT
AN . MEC . XX . ET MES . VII
IN PACE PIAE ZESES [3]

4. PAVLO . BENEMERENTI . QVI . VIXIT
ANNIS . XXX . ET FECIT CVM VICTORI
A . CONIVGE . CARISSIMA . ANNOS . V . ET
MENSES VI . FECIT . LEO . PATER . CVM
FILIO . CARISSIMO . PAVLE PIE
ZESES . B . M . EIVS [4]

§ 119. La «fonte dell'acqua viva».

Nella visione riportata più sopra,[5] Santa Perpetua vide il fratello Dinocrate, translatum de poena, rinfrescarsi all'acqua della fonte; una visione simile c'è raccontata negli atti dei martiri Mariano e Giacomo. Il primo si vide avanti al tribunale del giudice. E seguita a narrare: «furono condotte le diverse classi dei confessori, che quel giudice fece condurre via perchè venissero decapitati. Poi venne la mia volta. Sentii gridare a chiara voce e potente: Marianum applica! Salii sul tribunale, ed all'improvviso a destra del giudice m'apparve Cipriano. Egli mi diede la mano, mi tirò più in alto e ridendo mi disse: vieni, mettiti a sedere accanto a me. Dopo che furono interrogate altre classi... il giudice si alzò e noi lo accompagnammo al suo pre-

[1] L'originale trovavasi nella biblioteca del cardinale Zelada; ne curò la copia il Settele, *Cod. autogr.*, p. 124.

[2] L'originale è nella cappella di casa Fondi in Rocca di Papa.

[3] *Cod. Chisian.*, I, VI, 205, p. 156: «E coemeterio S. Priscillae et Cyriacae» (sic).

[4] Muratori, *Thes. inscr.*, 1922, 3. L'originale è nella chiesa di San Giuseppe a Lucca.

[5] Cfr. p. 391 s.

torio. La via correva per ameni prati e boschi assai rigogliosi, dove neri cipressi e pini elevavano le loro cime al cielo... Nel mezzo era una fonte di acqua pura traboccante. Ed ecco che improvvisamente il giudice scomparve dai nostri occhi. Allora Cipriano prese la patera, che trovavasi sul margine della fonte, la riempì come se avesse sete, e me la porse. Io bevvi con piacere, ed allorchè dissi «Deo gratias» mi alzai dal giaciglio, svegliato dalla mia stessa voce».[1] Qui, come nell'altra visione, l'acqua ha il significato, nel quale tante volte l'usa anche la Sacra Scrittura: è un'*allusione all'eterna felicità*. Basti citare un passo dell'*Apocalisse;* descrivendo la *sorte dei beati*, che «vennero da grande tribolazione e lavarono e resero bianchi i loro abiti nel sangue dell'agnello», il veggente dice: «Essi non avranno più fame *nè sete*... chè l'agnello nel mezzo innanzi al trono li pascerà e condurrà alle *fonti dell'acqua viva*».[2]

Noi abbiamo visto come gli artisti delle catacombe espressero mediante l'immagine del pozzo della Samaritana, la *preghiera* per ottenere il *refrigerio;* l'*esaudimento di essa* è rappresentato una volta nell'affresco delle pecorelle in San Callisto.[3] Nel mezzo della bella composizione vedesi, come figura principale, il Buon Pastore, che ha portato l'anima del defunto fra la schiera degli eletti, disposta in vario ordine. Fra gli ultimi sono due uomini, vestiti degli abiti delle figure sacre, che fanno lo stesso gesto del giudeo *che beve* nel quadro vicino del miracolo della sorgente:[4] essi raccolgono avidamente con le mani l'acqua che scaturisce da una rupe. Naturalmente ne pigliano solo, perchè, come il giudeo vicino, ne vogliono bere.[5] Quindi i due uomini sono *beati che si ristorano alla fonte dell'acqua viva*. L'affresco è della seconda metà del IV secolo.

Entro la stessa cerchia di idee ci conduce l'unico affresco rappresentante due *cervi alla sorgente*.[6] Essa fu dipinta poco prima del 340, ed oggi è molto danneggiata, chiaramente riconoscibile però quanto alla sostanza. L'acqua della sorgente si spinge in alto e ricade dai due lati, refrigerando i cervi. Il pittore evidentemente si ispirò al versetto del salmo (41, 2) «come il cervo anela le fonti dell'acqua, così l'anima mia desidera te, o Dio!» col quale David esprime il desiderio che lo porta verso Dio. Che il simbolismo dell'acqua perdurasse anche dopo l'epoca delle catacombe, ce lo mostrano le seguenti parole, con le quali Sant'Agostino descrive la felicità dell'amico Nebridio strappatogli dalla morte: «Ora egli vive in perpetuo nel seno di Abramo. Qualunque cosa intenda la Sacra Scrittura sotto l'espressione: seno di Abramo, è certo che egli ora vive, Nebridio, questo dolce amico del mio cuore... sì, egli vive. Quale altro luogo potrebbe essere l'abitazione di un'anima come la sua? Egli perciò è nella patria della beatitudine... la sua anima attinge al fonte stesso della tua luce ineffabile: là essa estingue a lunghi sorsi la sete con l'acqua della sapienza, a piacimento del suo inestinguibile desiderio e nel seno di una beatitudine senza fine. E mentre s'inebria di delizia, non dimentica certo il suo amico, poichè tu stesso, o

[1] *Passio Ss. Mariani et Jacobi*, ed. Franchi, 53 ss.
[2] *Apoc.*, 7, 16 s.
[3] Tav. 236.
[4] Tav. 237, 2.
[5] Sul significato che gli archeologi, seguendo il de Rossi, hanno comunemente attribuito all'affresco, vedi il mio *Sakramentskapellen*, p. 41 ss.
[6] Vedi tav. 150, 3.

Signore, non ti sei dimenticato di me, tu che sei il fonte, al quale egli eternamente beve» (*Conf.*, 9, 3). Queste parole sono tanto più notevoli, in quanto che il Santo è fra coloro che ammettono pei defunti una dilazione nel raggiungere la felicità eterna.

Fra le immagini illustrate in questo capitolo, l'una e l'altra può andare presa, secondo l'intenzione del suo autore, in senso *deprecativo*: realmente però tutte rappresentano la *preghiera come già esaudita,* e quindi andavano riunite in questo capitolo. E che tale esaudimento non debba rimandarsi al tempo successivo alla risurrezione ed al giudizio universale, lo addimostra la circostanza, che i defunti pei quali si intercede la pace, la vita in Dio, il refrigerio ed altri beni della felicità eterna, spessissimo furono raffigurati nell'atteggiamento della preghiera, e precisamente, come risulta dalle iscrizioni, della *preghiera di intercessione,* che, come notammo, dopo il giudizio universale non ha ragione di essere. Da ciò risulta l'importanza singolare che hanno gli *oranti,* non solo per il simbolismo cimiteriale, ma anche per le idee escatologiche in genere, dei cristiani di Roma, poichè essi fanno vedere che nella Chiesa di Roma circa lo stato dei fedeli defunti prima del giudizio universale, furono sempre insegnate quelle dottrine, che infine prevalsero universalmente.

CAPITOLO VENTIDUESIMO.

Le rappresentazioni di Santi.

Mentre gli antichi scrittori ecclesiastici esposero per lungo tempo opinioni diverse intorno alla sorte, *prima* del giudizio universale, dei fedeli defunti per morte naturale, si credette più o meno determinatamente che i *martiri subito dopo la morte divenissero partecipi della felicità eterna.* Così, secondo Clemente Romano,[1] giunse il principe degli Apostoli « al luogo della gloria che gli spettava » e Paolo « al luogo santo ». Ignazio, discepolo degli apostoli, è inoltre persuaso che il martirio lo porterà fino a Dio,[2] ed il suo amico, San Policarpo, dice di lui e di altri martiri che « tutti costoro non corsero invano, ma in fede e giustizia, e che si trovano ora presso il Signore, col quale avevano anche sofferto ».[3] Nella lettera relativa al suo martirio, leggiamo di Policarpo, che egli « aveva ricevuto la corona dell'immortalità, esultava con gli Apostoli e coi giusti, e glorificava Dio ed il Signore ».[4] In questo senso, come scrive Ireneo discepolo di Sant'Ignazio, « la Chiesa manda innanzi presso il Padre in tutti i luoghi ed in tutti i tempi un gran numero di martiri ».[5]

In modo altrettanto chiaro parlano gli scrittori dei secoli seguenti. Secondo Clemente Alessandrino il « martirio è il principio della vera vita »,[6] e secondo le visioni contenute in parecchi atti di martiri, esso è la scala del cielo, per la quale i martiri salgono immediatamente al Signore.[7] Origene inoltre dice: « chi beve quel calice che Gesù ha bevuto, (cioè chi muore martire), sederà sopra il trono, dominerà e giudicherà col Re dei re ».[8] Anche Tertulliano crede che i martiri giungano presso il Signore senza dilazione:[9] « non vengono giudicati, ma giudicano »,[10] dice di loro Sant'Ippolito. Finalmente San Cipriano elogia ripetute volte la gran dignità del mar-

[1] *I Clem.*, 5, 4, 7, ed. Funk, 66 s.
[2] *Ad Rom.*, 2, 2, 214.
[3] *Ad Philipp.*, 9, 2, 276.
[4] *Mart. Polyc.*, 19, 2, 304.
[5] *Adv. haeres.*, 4, 33, 9, Migne, 7, 1078.
[6] *Stromat.*, 4, 7, 29, Migne 8, 1276.
[7] Cfr. § 120.
[8] *Exhort. martyrii.*, 27, ed. Kötschau, 1, 24, 25.
[9] *De resurr. carnis*, 43. Nel *De anima*, 55 dice il martirio « la chiave del paradiso »: « Tota paradisi clavis tuus sanguis est ».
[10] *In Danielem*, 2, 37, ed. Bonwetsch, 112, 23.

tirio, che riunisce immediatamente dopo la morte il confessore con Dio, e descrive la gloriosa mercede dei martiri, che non è in proporzione alcuna coi dolori sofferti: «chi», domanda Cipriano, «non farebbe ogni sforzo per conseguire una gloria sì grande, per diventare amico di Dio, godere con Cristo, e dopo la pena e condanna temporale arrivare alla ricompensa celeste?»[1]

Riferendosi ai martiri, i confessori Mosè e Massimo scrivono similmente a San Cipriano: «nulla v'ha di più glorioso, che uscire di questo mondo per andare in cielo, lasciare gli uomini per abitare con gli angeli, rompere tutte le relazioni terrene per andare liberi al cospetto di Dio».[2] Per questo «Iddio vuole che ci rallegriamo nel tempo delle persecuzioni, perchè allora si danno le corone di vittoria per la confessione della fede, allora sono provati e cimentati i soldati di Dio, allora è aperto ai martiri il cielo».[3] In armonia con questi passi l'iscrizione della martire Zosime fa seguire all'ultima preghiera: «accoglimi presso di te, o Signore» «l'immediato esaudimento e l'ammissione della Santa nelle felicità»: «Exaudita cito fruitur modo lumine caeli | Zosime sancta soror», ecc.[4]

Nella ferma persuasione che i martiri possano molto presso Dio pei loro meriti sovrabbondanti, vengono supplicati ad intercedere, e si è certi di essere esauditi. Questa fiducia traspira, come osservammo, da un gran numero d'iscrizioni sepolcrali, nelle quali si pregano i Santi, perchè si piglino cura dei defunti, procurino loro ristoro e li ammettano al loro consorzio; la stessa fiducia traspira anche da molte pitture, nelle quali i martiri compaiono come *advocati,* intercessori dei defunti, o come aventi fra di loro i defunti. Se i sepolcri, che furono espressamente preparati e decorati per sepoltura dei martiri, ci fossero pervenuti nello stato originario, essi ci avrebbero fatto conoscere parecchi nuovi aspetti della posizione privilegiata che la Chiesa delle persecuzioni diede ai suoi eroi; disgraziatamante molti di essi, nel periodo posteriore a Costantino andarono soggetti ad una nuova decorazione, che distrusse totalmente la primitiva. Però non dobbiamo credere che tutti i sepolcri di martiri fossero ornati di pitture. Vericondo, per esempio, giace ancor oggi in un loculo comune, come pure mancano di qualsiasi decorazione figurata i cubicoli dei martiri Calocero-Partenio e Proto-Giacinto.

Anche la cappella da me scoperta nel maggio 1902, che raccolse le spoglie mortali dei Santi Marco e Marcelliano, originariamente non era se non una cripta senza ornamenti, nel cui pavimento fu scavato un sepolcro doppio; solo mezzo secolo più tardi, o poco dopo, fu trasformata in piccola chiesa, fornita di quattro colonne

[1] *Ad Fortunatum,* praef. 4, ed. Hartel, 1, 319; ibid., 13, 346 s.

[2] Cypr., *Ep.,* 31, 3, 559. Altre prove da atti di martiri presso Atzberger, *Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb des vornicänischen Zeit,* p. 169 s.; p. 614.

[3] Cypr. *Ep.,* 58, 3, 658. Quest'ultima frase, in cui c'imbattemmo anche più sopra, risale agli *Atti degli Apost.,* 7, 55, ove del protomartire Stefano si narra che «vide il cielo aperto ed il Figlio dell'Uomo seduto alla destra di Dio». La leggiamo anche in una iscrizione della catacomba di Ponziano, che appartiene al più tardi al IV secolo e della quale il Perret (*Catacombes,* 5, tav. 35, 105) ha pubblicato un accurato facsimile.

[4] De Rossi, *Bullett.,* 1866, p. 17 s.

e fu rivestita di pregiati marmi, e munita della mensa oleorum e di un altare, mentre il sepolcro dei martiri, a forma di arcosolio, ricevette una ricca decorazione figurata, che per la cattiva qualità del tufo ha molto sofferto, conservandosene però resti così importanti, da potersi ricostruire interamente. Gli affreschi furono ideati proprio in relazione coi santi locali, quindi hanno molto valore. A sinistra dell'arco vedesi il miracolo della sorgente e la miracolosa moltiplicazione dei pani, cioè i simboli dei due sacramenti del battesimo e dell'Eucaristia, che incontrammo tanto spesso nelle catacombe. Nella parete di fronte è raffigurato il sacrifizio d'Abramo, che qui naturalmente non può avere quel significato che ha di solito sui sepolcri dei semplici fedeli, ma va preso come simbolo del sacrificio cruento di Cristo sulla croce. In questo senso la scena conveniva egregiamente al sepolcro di martiri, che avevano sacrificato tutto, anche la vita, per la loro fede.[1]

Nella parete di fondo dell'arcosolio era dipinta l'immagine principale. Essa presentava i due Santi locali in grandezza quasi naturale, col vestito loro conveniente (tunica, pallio e sandali) e rivolti l'uno all'altro; fra essi era una figura femminile alquanto più piccola. La storia della costruzione della cripta ci spiega perchè questa figura fosse ammessa nella composizione. Notammo già, che il luogo originario di sepoltura dei due Santi fu trasformato per tempo in una piccola chiesa. In questa occasione si fece, dietro il bisomo dei martiri, ad un livello un po' più alto, un sepolcro per *un* cadavere. Riposare così vicino a Santi era un privilegio, al quale non avrà certo rinunziato chi fece edificare la chiesa. Ora, essendo dipinta nell'affresco una figura femminile fra i Santi, noi dobbiamo riconoscere in essa colei, a spese della quale fu edificata o decorata la chiesa. Quest'immagine apre così la serie dei *quadri votivi*, nei quali comunemente i fondatori compaiono più piccoli dei Santi cui è diretto il voto. Mediante la diversità dell'altezza, l'artista volle rilevare la gran distanza che divide la vivente dai due eroi della fede partecipi della gloria con Cristo. La fondatrice si fece dipingere in mezzo a loro nella speranza che eglino intercederebbero per lei presso il Divin Giudice e l'accoglierebbero nel loro consorzio. È difficile dire con sicurezza quale atteggiamento avessero le tre figure; mi sorride come più verosimile l'ipotesi che e la fondatrice ed i Santi tenessero dei rotoli nelle mani. Non sappiamo *chi* fosse la fondatrice, poichè della lapide con iscrizione che chiudeva il suo sepolcro, non ci è rimasto che un piccolo frammento nell'angolo sinistro. Dall'abito, che somiglia a quello di Santa Petronilla, possiamo concludere che era dell'ordine senatorio, una « clarissima ». Anche Marco e Marcelliano nei loro atti sono detti « genere clarissimi viri » e siccome, secondo gli stessi atti, erano anche molto ricchi (« facultatibus dilatati »),[2] la fondatrice potrebbe essere una loro parente. Però il valore degli atti è troppo limitato, perchè noi possiamo appellarci ai medesimi senza riserve.

Come soggetto dello spazio assai più basso, a destra del quadro votivo, fu scelto Mosè che si scioglie i sandali; abbiamo visto che egli simboleggiava l'anima che

[1] Vedi tavv. 214-216.

[2] *Acta Sanctorum Bolland.*, II, Ian. 265.

deve comparire avanti a Dio. In strettissima correlazione con questo simbolismo stanno gli altri affreschi dipinti nella sommità della volta della nicchia. Ma, poichè essi introducono nell'arte cristiana antica un soggetto nuovo del tutto, così dobbiamo loro dedicare un paragrafo a parte.

§ 120. La scala del cielo.

Santa Perpetua, poco prima del martirio, ebbe in carcere la seguente visione. « Vidi », così scrive la Santa, « una scala di bronzo di meravigliosa altezza, che arrivava fino al cielo ed era così stretta, che uno soltanto poteva salirvi; ai due lati erano infissi ferri di ogni sorta che dilaniavano le carni di chi non vi facesse attenzione. E sotto la scala era appostato un drago di straordinarie proporzioni, che insidiava chi saliva e lo atterriva perchè non salisse. Saturo salì pel primo... e giunse alla sommità della scala; si voltò e mi disse: Perpetua, ti aspetto; ma sta' attenta, che il drago non ti abbia a mordere. Risposi: non mi nocerà nel nome di Gesù Cristo. E il drago, quasi avesse paura di me, sollevò cautamente la testa di sotto la scala; ma, allorchè io ebbi messo il piede sul primo gradino, gli schiacciai il capo e salii ». [1] Segue poi la descrizione del giardino paradisiaco, ove Perpetua pregustò le delizie celesti. [2] In conseguenza la scala del cielo simboleggia il martirio, pel quale gli eroi della fede giungono direttamente a Dio; il serpente è Satana, che coi tormenti cerca di scuotere il coraggio dei martiri.

Questa visione dovè diffondersi largamente. La *Passio* di San Poliuto si riferisce espressamente alla medesima: « anch'egli (Poliuto) », così vi si legge, « schiacciò il capo al serpente, come... Perpetua, e montò su quella scala di bronzo e celeste che arriva fino al Redentore », [3] ecc. Ancor più significativa è la circostanza, che nella visione del prete Vittore la scala celeste si presuppone come universalmente nota e vi si vede un'allusione alla scala di Giacobbe. [4] Come Perpetua da Saturo, così anche il vescovo Sadoth viene incoraggiato dal suo predecessore Simeone, morto martire, a salire la scala. « Io vidi », narra egli, « questa notte una magnifica scala, la cui cima toccava il cielo. In cima stava San Simeone vescovo, in gloria infinita; ma io mi trovavo in fondo sulla terra. Raggiante di gioia, mi gridò: sali fino a me, Sadoth, sali. Non temere. Io salii ieri, e tu salirai oggi ». [5]

Il simbolo della scala celeste, così frequente negli atti dei martiri, fu rappresentato in figura nell'arcosolio dei Santi Marco e Marcelliano. [6] Nel campo superiore della

[1] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis,* ed. Franchi, p. 110 ss.

[2] Cfr. sopra p. 409.

[3] Aubé, *Polyeucte dans l'histoire,* p. 77.

[4] *Passio Ss. Montani, Lucii et sociorum,* ed. Franchi, p. 74 s.

[5] H. Delehaye, *S. Sadoth episcopi Seleuciae et Ctesiphontis Acta graeca* nella *Analecta Bollandiana,* 1902, p. 144.

[6] Tav. 153, 1.

parete sinistra sta un uomo con gli abiti dei personaggi sacri il quale si accinge a montare su di una scala; senza dubbio egli è uno dei due martiri. Sotto la scala si attorciglia il serpente da lui calpestato; la testa è distrutta, il resto è alquanto sbiadito, ma tuttavia riconoscibile chiaramente. Quindi l'artista nell'abbozzare il gruppo si attenne, quanto alla sostanza, alla visione di Santa Perpetua. La scala è appoggiata al suolo, accennato da un colle coperto di gigantesche spighe; la sua sommità è in direzione del campo mediano della volta, ove per fortuna resta attaccata gran parte del medaglione nimbato di Cristo. Nel campo distrutto opposto era rappresentato l'altro Santo con la scala ed il serpente schiacciato. Così l'artista espresse in figura il bel simbolismo della scala celeste, che condusse direttamente «al Salvatore» i due martiri, sciogliendo in modo altrettanto semplice che felice, la composi-

Fig. 43.

zione nei suoi elementi e distribuendo questi in tre campi strettamente legati fra di loro. Nella fig. 43 presento una ricostruzione di questi interessanti affreschi nel loro stato originale.[1] Possono proporsi due ragioni della presenza delle *spighe* ed in ispecie della straordinaria grandezza data loro dal pittore, evidentemente con qualche determinata intenzione. O gli balenava alla mente il pensiero espresso da San Damaso con le parole:

VIVERE QVI PRAESTAT MORIENTIA SEMINA TERRAE[2]

oppure con esse volle alludere all'Eucaristia, il cui simbolo — la moltiplicazione dei pani — è dipinto nel campo inferiore; di fatti i martiri attinsero all'Eucaristia, che è il φάρμακον ἀθανασίας,[3] la forza per sostenere nel martirio la terribile battaglia con Satana e condurla vittoriosamente a termine.

[1] Per la ricostruzione dell'immagine di Cristo mi servii di quella della tav. 164, 1.

[2] Cfr. sopra p. 198.

[3] Cfr. sopra p. 260.

Delle pitture recentemente scoperte, due sono importantissime: la scena della scala e il quadro votivo: quella finora è unica nella pittura cimiteriale, questa è la più antica del genere. Deve perciò deplorarsi che esse, come le altre, ci siano pervenute tanto mutile. Quel che ne rimane rivela un pittore relativamente buono, che tratta con cura grande e rara le sue figure. L'esecuzione ha molta affinità con l'affresco di Santa Petronilla dipinto verso il 357, il cui ricordo è suscitato anche dal vestiario della fondatrice. In conseguenza, le pitture risalgono allo stesso tempo all'incirca. Questa data della decorazione è anche la ragione, per cui nessuna delle scene rappresenta il martirio, chè in quel tempo durava ancora l'influsso dell'arte classica, la quale rifuggiva dalle scene di sangue; l'artista si contentò di alludere al martirio dei Santi mediante l'ascensione della scala celeste insidiata dal drago.

Una cripta con tre arcosoli, scoperta nel 1897 nella catacomba di Santa Domitilla, sembra sia stata essa pure luogo di sepoltura di martiri. Non si può sapere quali martiri vi fossero seppelliti,[1] poichè gli arcosoli sono violati e spogli delle loro iscrizioni. Ma che fosse destinata a martiri, e precisamente a martiri della persecuzione dioclezianea, lo deduciamo dalle sue pitture, gran parte delle quali è ancora superstite. Anche fra queste ve n'ha qualcuna di singolar pregio, ma tutte si avvantaggiano su quelle della basilica dei Santi Marco e Marcelliano, perchè sono contemporanee alla costruzione della cripta. Cominciamo con quella che apre la serie delle vere e proprie rappresentazioni di martiri.

§ 121. L'arrivo di martiri presso Cristo.

Sull'arcosolio sinistro vediamo l'*arrivo di alcune donne presso Cristo.*[2] Il Salvatore siede sopra una seggiola a spalliera ed ha la destra sollevata come in atto di parlare per dare il benvenuto alle donne, che in origine erano *tre.* Ora si conserva intiera solo la prima, che si piega con un ginocchio e fa essa pure con la destra il gesto di parlare. Evidentemente *saluta il Signore e lo adora.* I due testi che seguono, illustrano più minutamente la scena. L'autore del *De resurrectione mortuorum* (v. 176 ss.) nella sua descrizione del giudizio ricorda le sante persone che prendono posto accanto al giudice, assiso su di un trono elevato: «tutti costoro», vi si legge, «*si gettano in ginocchio adorando,* e gridano ad una voce: Dio solo è santo».[3] Anche San Saturo, che in una visione si vide trasportato in paradiso presso il Signore insieme ai suoi compagni,

[1] Il rapporto fondamentalmente errato delle pitture e della loro cripta ai Santi Marco e Marcelliano (Marucchi, *N. Bullett.*, 1899, p. 8 s. e 1900, p. 165 s.) cadde definitivamente con la scoperta che io feci della cappella col sepolcro primitivo di questi Santi. Cfr. anche il mio articolo *Beiträge zur christlichen Archæologie* in *Röm. Quartalschr.*, 1901, p. 44 ss. e 48, n. 3.

[2] Tav. 124.

[3] Inter. opp. Cypr., ed. Hartel, 3, 315; «submissisque omnes *genibusque reflexis adorant:* Solus agios sanctusque Deus, vox omnibus una est».

udì quelli che vi erano gridare «ad una voce e senza cessa: *Agios, agios, agios*».[1] Dobbiamo mettere simili parole anche in bocca alla donna del nostro affresco. Essa s'inginocchia sopra un piccolo colle, disegnato con alcuni tratti vigorosi, e che accanto a lei scende scosceso. Questa forma dell'immagine, che a prima vista sorprende alquanto, fu scelta dall'artista per collocare la donna alla stessa altezza di Cristo,[2] perchè se fosse stata inginocchiata sul piano nel quale sta il trono, essa, relativamente al Signore, sarebbe stata troppo bassa, e per togliere questa differenza il pittore la dipinse sopra una leggiera prominenza.[3] La seconda donna è distrutta, ad eccezione di una piccolissima parte del capo, e della terza nulla rimane. Poichè nell'affresco della consegna della corona nel campo contiguo tutte e sei le figure fanno un solo e medesimo gesto, così

Fig. 44.

nella mia ricostruzione dell'immagine frammentaria (fig. 44) ho completato le due donne mancanti, conforme alla superstite.

Sebbene non rimanga nulla della scena dipinta nel campo a sinistra dell'arrivo delle donne, pure dal contenuto complessivo degli affreschi si desume, che essa rappresentava l'arrivo *avanti a Cristo di tre figure virili.* Dobbiamo figurarcela come quella delle donne già descritta.

[1] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis*, 12, ed. Franchi, 130.

[2] In simil modo nella cripta di Lucina (tav. 24) e nell'arcosolio presso la cripta di Ampliato (tav. 82, 2) il vaso del latte fu messo sopra una piccola prominenza e nella cappella di Santa Tecla (*Röm. Quartalschr.*, 1890. tav. IX) lo scrinium sopra una specie di pilastro, per collocare alla voluta altezza questi oggetti per se stessi molto bassi.

[3] Che questa sia una figura *inginocchiata*, e sul ginocchio destro, non già « in piedi o in moto », lo fa vedere la ricostruzione da me fatta dell'immagine (fig. 44). Chi non ne fosse del tutto persuaso, compia la figura come fosse « in piedi o camminasse » ed otterrà una donna mostruosa, che avrebbe sotto il petto una grossa enfiagione (il ginocchio sinistro). Se dunque si tratta di una figura *in ginocchio*, è esclusa la probabilità di vedere nell'immagine « la rarissima scena di una martire che coraggiosamente professa la sua fede innanzi al giudice seduto » (così il Marucchi in *N. Bullett.*, 1890, p. 166), essendo impossibile che una martire genuflettta in atto di adorare un giudice civile e pagano. Tale interpretazione contraddirebbe inoltre al canone dell'antica arte cristiana, rigorosamente osservato dai pittori delle catacombe, di rappresentare i singoli personaggi con gli abiti corrispondenti al loro stato, poichè il preteso giudice ha il vestiario delle figure sacre.

Nelle tre donne e nei tre uomini dell'affresco danneggiato e di quello distrutto, il pittore volle raffigurare dei *martiri* avanti a Cristo che li accoglie, e non dei semplici defunti avanti al tribunale di Cristo, poichè vedemmo come i defunti comuni compariscano avanti al giudice divino, o come già giudicati, o in atto di stendere le mani per implorare misericordia: essi assumono quest'ultimo atteggiamento anche se raccomandati da Santi. Qui, nel nostro quadro, mancano i Santi, e tuttavia il contegno delle donne è, potrei quasi dirlo, familiare: non fanno l'umile gesto di chi implora aiuto, ma hanno la destra sollevata in atto di parlare. Tal contegno conviene assai bene a martiri, che pel nome di Cristo sacrificarono la loro vita, ma non a defunti comuni, che s'appressano timorosi al tribunale di Cristo.

La giustezza della nostra interpretazione viene confermata dalla pittura del campo vicino, di cui parliamo nel seguente paragrafo.

§ 122. Cristo che consegna la corona a martiri.

Il linguaggio ecclesiastico suole designare la vita temporale siccome una lotta per la conquista della *corona di vittoria della felicità eterna.* Le lettere di San Paolo in particolare sono ricche di espressioni desunte dallo stadio e dall'arena. « Non sapete » scrive l'apostolo ai Corinti, « che coloro i quali corrono nello stadio, tutti corrono, ma uno solo riporta il premio? Correte voi pure in maniera di conseguirlo ».[1] Ai Galati egli rende testimonianza che « hanno corso bene »,[2] e di se stesso scrive: « ho combattuto il buon certame, terminato il corso, serbata la fede; nel resto è riposta per me la corona della giustizia, che mi darà in quel giorno il Signore giusto giudice ».[3]

La *corona,* στέφανος, è promessa come ricompensa ad ogni fedele, che durante la sua carriera mortale compì i precetti divini: « sii fedele fino alla morte e ti darò la *corona della vita* » si legge nell'*Apocalisse* (2, 10). San Pietro riserva questa mercede ai preti, per incitarli a compiere i loro doveri pastorali: « pascolate il gregge di Dio a voi affidato, e curatelo non per forza, ma volontariamente... E quando comparirà il pastore supremo, riceverete l'*imperitura corona della gloria* ».[4] Alla stessa ricompensa si riporta Ottavio presso Minucio Felice per respingere il biasimo che il pagano Cecilio faceva ai cristiani, perchè era loro talmente interdetto di coronarsi, che lo rifiutavano perfino ai defunti; « noi non poniamo alcuna corona caduca (ai nostri morti), ma dalla mano di Dio ne attendiamo una intessuta di fiori eternamente freschi.[5]

Quantunque anche « la pace abbia le sue corone »[6] esse tuttavia spettano in primo luogo ai *martiri,* gli atleti cristiani nel senso più proprio della parola.[7] Poichè mentre

[1] *I Cor.*, 9, 24.
[2] *Gal.*, 5, 7.
[3] *II Tim.*, 4, 7 s.
[4] *I Petr.*, 5, 2 ss.
[5] *Octav.*, 38, Migne, 3, 357.
[6] Cypr., *De opere et eleemosynis*, 26 (periodo finale) ed. Hartel, III, 394.
[7] Eusebius, *H. E.*, 5, 1, 36; γενναῖοι ἀθληταί.

i fedeli ordinari, come vedemmo in numerosi affreschi, solo dopo aver subito il giudizio sono ammessi alla felicità, i martiri non soggiacciono ad alcun giudizio: essi invece, dopo avere combattuta la sanguinosa battaglia, vanno liberamente davanti al divino distributore delle mercedi, per ricevere dalle sue mani, come ricompensa della vittoria, « la splendida corona dell'incorruttibilità », τὸν μέγαν τῆς ἀφθαρσίας στέφανον.[1] Difatti nelle *tre* scene finora note, nelle quali Cristo consegna, o ha consegnato la corona, coloro che la ricevono sono tutti *martiri*, cioè *Abdon e Sennen*[2] sul loro sepolcro nella catacomba di Ponziano, *Felicita coi suoi sette figli* nell'affresco vicino alla basilica omonima[3] e *Quirino* sul suo secondo sepolcro della cosidetta Platonia.[4] Queste pitture sono relativamente tarde: le due prime appartengono al VI o VII secolo, e la terza risale al principio del V secolo, quando il corpo di San Quirino, per le invasioni barbariche, fu trasportato dalla Pannonia a Roma e deposto nel sepolcro, sul quale è dipinto. Tutte hanno questo di comune, che il Salvatore vi è rappresentato a mezza figura, sporgente dalle nubi. Nell'immagine in Ponziano, Cristo pone sulla testa dei Santi una *corona,* cioè un largo cerchio ornato di pietre preziose; in quella di Santa Felicita, che è molto rovinata, egli ha già distribuito le corone, chè, come prova quella superstite sopra Marziale, erano dipinte sopra il capo d'ognuno. Il cambiamento della *corona di fiori* originaria in *corona gemmata* non avvenne certo prima della metà del quinto secolo: è possibile che vi abbiano contribuito delle sentenze bibliche, come *Ps.* 20, 4: « tu poni sul suo capo una corona di pietre preziose ». Come mostra la forma della corona, si prese per modello il diadema imperiale. Nei monumenti più antichi, specialmente negli epitafi, comparisce sempre una *corona di fiori.* Tale è anche quella che il Salvatore dà a Quirino nell'affresco della Platonia. Il Santo, alquanto curvato, la riceve nelle mani coperte dall'estremità del pallio. Tutte e due le figure sono imberbi ed hanno il vestiario loro conveniente. Il nimbo attorno al capo di Cristo ha la forma più antica (senza la croce); il fatto che Quirino non l'ha, concorda con la datazione da noi proposta della pittura. A sinistra di Cristo sta la figura di un Santo, che solleva la destra in atto di acclamazione e che con somma probabilità rappresenta il principale Santo locale della catacomba, Sebastiano.[5]

I tre affreschi qui illustrati ci autorizzano a riconoscere una scena di consegna della corona a *martiri* anche nella rappresentazione dipinta sopra l'arcosolio mediano, quindi nel luogo più cospicuo, nella cripta doppia della catacomba di Santa Domitilla.[6]

[1] Eusebius, loc. cit.

[2] Tav. 258.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1884-85, tavv. IX-X.

[4] De Waal, *Die Apostelgruft ad catacumbas an der Via Appia* (III fasc. supplem. della *Röm. Quartalschr.*), tav. I.

[5] Le spiegazioni date finora della scena, come « coronazione dei principi degli apostoli » o « coronazione di Policamo introdotto da Quirino alla gloria celeste », mancano di verosimiglianza, dacchè uno solo riceve la corona, e costui non può essere se non quegli, ad onore del quale fu costruito il mausoleo. Ma l'iscrizione monumentale dipinta attorno al sepolcro sulla parete che sorregge la volta, non parla nè dei principi degli apostoli, nè di Policamo, ma soltanto di Quirino. Non deve poi recare meraviglia che Quirino, sebben vescovo, sia dipinto come giovane imberbe; anche il papa Liberio (tavv. 250, 2; 251) comparisce giovane e perfino i due vecchioni nelle scene di Susanna comunemente sono raffigurati giovani, talora anzi fanciulli.

[6] Tavv. 125 s.

Cristo, giovane e senza nimbo, occupa il centro di quel campo ristretto; siede, e con la destra (ora affatto svanita) consegna una corona verde, di cui è rimasto un piccolissimo frammento. Ai due lati scorgonsi a sinistra tre Sante, e a destra tre Santi che si approssimano frettolosi al Signore, protendendo le mani *vuote* per ricevere la corona. Gli uomini hanno l'abito delle figure sacre; le donne, come nelle scene dell'arrivo, sono in dalmatica e cuffia; ad esse il pittore lasciò il posto d'onore, a destra di Cristo. Della donna che riceve la corona, è distrutta più della metà; quanto manca può facilmente supplirsi con l'aiuto della pittura di San Quirino.

Le stesse donne raffigurate nella scena della consegna della corona compaiono nella scena dell'arrivo, precedente la incoronazione. Per ciò specialmente le abbiamo interpretate per martiri. Ora si capisce come l'artista potesse senz'altro metterle avanti a Cristo senza alcun accenno del giudizio: col martirio esse arrivarono immediatamente alla visione di Dio.

Lo stucco degli affreschi della cripta è di *un solo* strato, la qual cosa anzi tutto accenna al secolo IV; ma poichè la loro esecuzione è ancora relativamente buona, così per ragioni artistiche, possiamo risalire fino all'inizio di quel periodo. Come già osservammo, non si conoscono i nomi dei sei Santi. Io anzi credo che essi non rappresentino *determinati* martiri, e che la « ecclesia fratrum » fece preparare di scorta la cripta nella persecuzione dioclezianea, per poter dare immediata degna sepoltura agli eroi della fede. Con questo s'accorda il contenuto delle scene, che sono di indole così generale da poter essere applicate a qualsiasi martire, poichè ogni martire è da Cristo accolto in cielo e da lui riceve la corona della vittoria. La mia idea poi si fonda anche nel *numero pari* dei martiri (*tre* donne e *tre* uomini), che fa vedere in modo evidente la cura di ottenere disposizione simmetrica della scena.

§ 123. I martiri in atteggiamento di oranti, con la corona e col rotolo.

L'affresco or ora descritto è l'esempio più antico che ci sia rimasto della consegna di corone a martiri. Che la stessa scena fosse dipinta anche in altre cripte storiche, le quali nel periodo della pace perdettero la loro decorazione figurata primitiva, è un'ipotesi che sorge spontanea e trova un appoggio nelle rappresentazioni di *martiri con la corona in mano*, poichè queste scene particolari presuppongono la consegna della corona, come la colomba col ramo d'olivo presuppone l'immagine di Noè, e l'orante fra due pecore quella del giudizio. Li incontrammo la prima volta in un cubicolo della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino della seconda metà del III secolo, ove erano dipinti ai due lati dell'ingresso.[1] Sotto questi Santi dobbiamo riconoscere degli *Apostoli*, non dei martiri locali, perchè nella pittura centrale della volta Cristo comparisce come giudice di defunti, che gli sono raccomandati da sei Apostoli.[2]

[1] Vedi sopra p. 369 s.

[2] Tav. 96.

Nella cripta dei sei Santi, della quale esaminammo le pitture, alla *consegna della corona* seguono altri due campi, che corrispondono a quelli dell'*arrivo delle donne e degli uomini* ed hanno la stessa grandezza di questi. Nel primo campo non è rimasto di tutta la pittura altro che un *albero,* il quale non può appartenere ad una rappresentazione del Buon Pastore, perchè quest'ultimo era raffigurato nella parete d'ingresso: nel caso attuale, trattandosi di pitture che hanno per soggetto dei martiri, non può essere che il resto di una scena del *giardino paradisiaco con martiri.* Qui si apre l'adito a due ipotesi: o questi martiri stavano nel *paradiso* come *oranti,* o sollevavano *con la mano la corona,* che nella scena precedente avevano ricevuta dal giudice divino. Si potrebbe inclinare a riconoscervi dei Santi sotto forma di *oranti,* poichè se nelle iscrizioni si era tanto soliti di rivolgersi ai defunti comuni, supplicandoli a pregare, e nella pittura di dare tanto spesso ai medesimi l'atteggiamento di oranti, quanto più non si dovè rappresentare sul loro sepolcro come oranti dei martiri, la cui preghiera ha valore incomparabilmente maggiore? « (Se tu sei morto martire) amerai i tuoi con maggior cognizione: con più *intelletto pregherai* per essi, sapendo come non solo sono tuoi posteri, ma anche tuoi figli » scrive Origene all'amico Ambrogio, che « dovette abbandonare moglie, figlia, fratelli e sorelle » per essere condotto al martirio.[1] Sotto forma di *orante* appare Santa Cecilia in due pitture della sua cripta, una delle quali è del v, l'altra del IX secolo; nello stesso atteggiamento vediamo i Santi Milix e Vincenzo nel quadro della coronazione dei Santi Abdon e Sennen in Ponziano, del VI secolo. Senza dubbio anche fra gli oranti dipinti nell'epoca delle persecuzioni sarà stato rappresentato l'uno o l'altro martire, ma, dato lo stato deplorevole nel quale ci son pervenuti i sepolcri, è impossibile sceverare gli oranti sotto questo punto di vista. Non possiamo neppure formulare congetture, chè qui perde il suo valore anche il criterio ottenuto a mezzo del vestiario: infatti mentre gli artisti dei primi quattro secoli non raffigurano mai i Santi in semplice tunica o dalmatica, abito dei defunti comuni, ma sempre soltanto in tunica e pallio, avviene invece qualche volta, che in affreschi del periodo della pace, dei beati che non sono martiri, portino il vestiario delle figure sacre.[2] Ma sia come si voglia: nulla certo ci vieta che possiamo immaginare come oranti i martiri dipinti nei due campi distrutti della cripta dei sei Santi. Ma se consideriamo la poca larghezza di questi campi, la (seconda) ipotesi che vi fossero riprodotti i martiri *con la corona in mano* ha maggiore probabilità, perchè tre figure con la corona nella destra occupano minore spazio di tre oranti. A favore di questo modo di idearci i martiri stanno inoltre gli affreschi dipinti dai due lati della coronazione di San Quirino e rappresentanti i dodici Apostoli, ognuno dei quali tiene nella destra una corona. Sembra esiga una scena simile anche il piccolissimo frammento, che appartiene ad uno dei due campi in questione e che più si addice ad un Santo rivolto a destra, anzichè ad un orante di prospetto. Ora se questa figura si ripete tre volte, e dal lato destro le si aggiunge, per terminarla, un albero, si

[1] Orig., *Exhort. ad martyr.*, 38, Migne, *Patrologia graeca,* 11, 613 s.

[2] Tavv. 190 e 236. Non cito le tavv. 45, 1, e 90, 2 e le due oranti del mio *Cyklus christologischer Gemälde* (tavv. I-IV), perchè sono del periodo delle persecuzioni.

ottiene la pittura di uno dei due campi. La fig. 45 qui riprodotta mostra come essa poteva presentarsi in origine. Nell'altro campo dobbiamo figurarci la scena delle Sante nello stesso atteggiamento. Ne risulterebbe quindi la seguente distribuzione delle scene: nei due campi a sinistra era dipinto l'arrivo dei Santi, donne e uomini, presso Cristo; nel campo di mezzo la consegna della corona, e nei due a destra i Santi con le corone nel giardino del paradiso. Nell'abside, che si innalza sopra, figura Cristo fra i dodici Apostoli, come dottore della nuova legge, per la quale i martiri sacrificarono la vita e perciò furono ammessi al consorzio degli Apostoli. Finalmente la rappresentazione del Buon Pastore, di cui rimangono tre frammenti, da me completati nella tav. 23, 3, decorava una metà della parete d'ingresso. Che cosa fosse dipinto nell'altra parete non può determinarsi; io penserei al paradiso perduto per la *caduta dei protoparenti*, che sarebbe stato un eccellente riscontro all'immagine paradisiaca del Buon Pastore. Difatti

Fig. 45.

nella cripta venne alla luce un piccolissimo frammento, ove si vede la spalla sinistra di una figura nuda; ma potendo appartenere anche ad un Daniele, da esso non è lecito concludere nulla di certo a favore dell'accennata ipotesi.

Un bell'esempio di corona gemmata è offerto dall'affresco dipinto nella catacomba di Ponziano sopra la fenestella del sepolcro di San Pollione, che rappresenta il martire fra i Santi Marcellino e Pietro.[1] Tutte e tre le figure hanno gli abiti consueti. Pollione porta la corona, i due altri un *rotolo* chiuso. L'immagine accanto, che orna la parete di chiusura del cubicolo sepolcrale dei Santi Milix e Pimenio, contiene essa pure i due martiri col rotolo chiuso:[2] il primo porta il vestito proprio della corte bizantina e sta a sinistra; Pimenio,[3] che porta gli abiti delle figure sacre, è a destra della fenestella. Fra i due spicca la croce gemmata. Una forte crosta stalattitica copriva in parte la croce e la figura di Milix; essa deve avere cominciato a formarsi anche prima del Bosio, perchè nella sua copia il Santo è raffigurato con la tonsura e con un vestiario assurdo.[4]

[1] Tav. 255, 2.

[2] Tav. 255, 1.

[3] Intorno al nome e reliquie di questo Santo cfr. de Rossi, *Bullett.*, 1891, p. 149 ss.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 135; Garrucci (*Storia*, II, 87, 3) ha ripetuto gli sbagli.

Allorchè io ebbi tolta la crosta, per quanto occorreva al mio scopo, apparve sotto la traversa della croce un' iscrizione dipinta a minio del seguente tenore:

INDVLG | ABVNDA(N)S
ENTI(A) |

« Sovrabbondanza della bontà (di Dio ».

Essa fa il paio con l' iscrizione: SALVS MVNDI, « salute del mondo », che leggiamo nel mosaico dell'abside della basilica di Sant'Apollinare in Classe sotto la croce gemmata. [1]

Il *rotolo* nella pittura cimiteriale viene dato come attributo distintivo in primo luogo a Cristo, poi anche agli Apostoli e martiri locali: Cristo lo tiene svolto, o totalmente o a metà; gli Apostoli, sempre chiuso, salvo un'eccezione. [2] Le prime immagini isolate di Santi col rotolo le vedemmo in cubicoli, ove è dipinta la scena del giudizio; come si disse, possono raffigurare Apostoli o martiri locali. [3] L'artista che dipinse i tre Santi nella tromba del lucernario alla cripta di Santa Cecilia, tolse quest'incertezza, scrivendo i nomi sopra le loro teste: POLICAMVS, SABASTIANVS, CVRINVS. L'affresco, secondo l'opinione fondata del de Rossi, appartiene alla prima metà del IV secolo, e, più che dipinto, è tracciato a contorni in ocra rossa; l'esecuzione è più rozza di quanto lascino sospettare le copie. [4] I Santi mancano di qualsiasi segno distintivo.

Appendice.

A tav. 255, 1 incontrammo per la prima volta la *croce* vera e propria. Ha la forma cosiddetta latina ed è riccamente ornata di perle e pietre preziose. Come si notò, essa appartiene alla fine del V secolo. La catacomba di Ponziano possiede altre due croci gemmate che risalgono al VI o VII secolo. Una decora la stretta parete del sepolcro dei Santi Abdon e Sennen e somiglia alla prima, ma è sì mal conservata, che finora gli archeologi non vi fecero attenzione. La seconda è dipinta nel battistero e fu già pubblicata dal Bosio in copia non sicura, [5] che trovò posto nei manuali correnti. Non minore capricciosità offre la riproduzione del Perret, nella quale non solo è sbagliato il disegno, ma perfino tutti i *colori*. [6] La copia del Garrucci è molto migliore, ma inesatta essa pure nei dettagli. [7] Noi presentiamo la croce a tav. 259, 1:

[1] Garrucci, *Storia*, VI, tav. 265, 1.

[2] Tavv. 93 s. Molto di rado, e soltanto nel IV secolo, furono raffigurati anche dei defunti col rotolo (chiuso); queste scene appalesano chiaramente l' influsso della scultura dei sarcofagi.

[3] Cfr. p. 376.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, tav. VII; Garrucci, *Storia*, II, tav. 10, 3.

[5] *R. S.*, p. 131; Aringhi, *R. S.*, I, p. 381.

[6] *Catacombes*, III, tav. LVII.

[7] *Storia*, II, tav. 86, 3. La fotografia del Roller (*Catacombes*, II, tav. 89, 8) è indistinta.

essa sta in mezzo a fiori distribuiti ugualmente ai due lati del tronco. Dalla traversa pendono mediante una catenella le lettere apocalittiche Aω. Al di sopra trovansi due candelabri primitivi con ceri accesi; dobbiamo figurarceli come posati sul braccio trasversale, quantunque quello a destra non lo tocchi. Anche questa croce è ornata con perle e con pietre preziose rotonde e quadre alternativamente.

Ci trasporta alla prima metà del v secolo, la croce dipinta nel lucernario della cripta di Santa Cecilia, fra due pecore rivolte l'una all'altra, come lo è fra due martiri nell'immagine in Ponziano. Ha essa pure la forma latina, e non presenta ornato di sorta. Chi volesse il pittore raffigurare mediante le due pecore — se martiri, o Apostoli, o semplici fedeli — non può definirsi. Sotto il gruppo stanno i Santi Policamo, Sebastiano e Quirino, ed a metà altezza sopra di loro un'orante femminile, in cui giustamente s'è voluto riconoscere Santa Cecilia, la martire locale.

Fig. 46.

Finora non abbiamo che un unico esempio di croce dipinta (a minio) del periodo nel quale si seppellì nelle catacombe (fig. 46). Ha la forma greca, è alta cm. 22 e si trova sopra l'ingresso d'un cubicolo tutto riempito di macerie nell'ipogeo anonimo presso San Callisto. Concludendo dal carattere dei monumenti vicini, dobbiamo attribuirla con tutta sicurezza al secolo IV.

Chi conosce lo spirito dell'antica arte cristiana, non si meraviglierà che la croce sia così rara nella pittura, poichè, per la ragione addotta più sopra,[1] il crocifisso nei primi quattro secoli era un soggetto impossibile per la rappresentazione artistica, mentre il semplice *segno della croce,* come pure la palma, l'àncora, il pesce, la colomba col ramo d'olivo e gli altri simboli simili, convenivano benissimo all'epigrafia, che si serve di *segni scritti,* ma non alla pittura, il cui oggetto sono *rappresentazioni.*

§ 124. I Santi in gloria presso Cristo.

Verso la fine del IV o l'inizio del V secolo fu eseguita ad onore dei Santi Pietro, Marcellino, Gorgonio e Tiburzio, i principali martiri della catacomba ad duas lauros, una pittura che li riproduce nella gloria presso Cristo;[2] essa occupa la volta del cubicolo 22, e ne costituisce l'unica decorazione. La composizione rivela evidentemente

[1] Cfr. p. 210.

[2] Tavv. 252 ss.

l'influenza apocalittica. L'artista, ignaro della prospettiva, la divise in due campi. Nel superiore, Cristo, vestito di abiti di porpora, siede sopra un trono munito di cuscino e di sgabello; egli tiene nella sinistra un libro aperto e ha la destra sollevata col gesto di parlare. Attorno al capo nimbato sono distribuite le lettere Α ed ω con la croce monogrammatica ⳨; con questa semplice forma l'artista espresse la solenne sentenza più volte pronunziata dal Salvatore: « io sono l'Α e l'ω, il principio e la fine ».[1] Come assistenti al trono furono scelti i principi degli Apostoli: Pietro è alla sinistra, Paolo alla destra di Cristo; l'uno e l'altro acclamano al Salvatore col gesto della destra aperta. Il loro abito, come quello degli altri Santi, è la tunica bianca e il pallio bianco, perchè essendo martiri « lavarono e resero bianchi i loro abiti nel sangue dell'agnello ».[2] La tunica è ornata del clavo purpureo, il pallio con la lettera I.

Il campo inferiore è alquanto più basso. Nel mezzo sta l'agnello di Dio sul monte, dal quale scaturiscono i quattro fiumi, riunendosi poi in basso. Un nimbo verde, nel quale è tracciata la croce monogrammatica con le lettere Α ed ω, circonda il capo dell'agnello. Accanto leggesi la parola IORDAS, che si riferisce all'acqua scorrente dal monte. Ai due lati dell'agnello sono distribuiti i quattro Santi, che sollevano la destra in atto di acclamare Cristo. Pietro e Marcellino hanno la barba, Gorgonio e Tiburzio sono imberbi. Lo spazio lasciato libero dalle figure è occupato da festoni di fiori e rose. Quantunque Pietro, nella sua qualità di esorcista, occupasse un grado di dignità inferiore a quello di Pietro sacerdote, pure occupa il posto d'onore alla destra dell'agnello. Sembra quindi che l'artista abbia erroneamente fatto i suoi calcoli, considerando le cose dalla parte dello spettatore. Questo spiegherebbe anche perchè nel campo superiore l'Apostolo Pietro non sia dipinto a destra di Cristo, come avviene sempre nelle catacombe.

La pittura diede occasione a ritenere erroneamente che i Santi Pietro e Marcellino fossero stati deposti in quel cubicolo ove essa si trova. Dopochè invece si scoperse la vera cripta dei Santi, sarebbesi voluto far passare il cubicolo come sepoltura, per esempio, di San Gorgonio; ma questa ipotesi è inammissibile. Il cubicolo è fra quelli che furono eretti attorno alla cripta dei due Santi principali, « retro sanctos »; ha il lucernario comune con le due cripte contigue, e, come esse, appartiene all'ultimo periodo della sepoltura sotterranea. Come in parecchie altre pitture di questo periodo, anche qui non apparisce proprio nulla che affermi la personalità di colui che la fece fare, ma l'immagine stessa parla a suo favore, poichè è una testimonianza eloquente del suo amore a Cristo ed ai martiri, specialmente ai martiri locali della catacomba: egli la fece eseguire per assicurarsi il loro favore. Le iscrizioni medioevali di dedica di quadri dicono la stessa cosa con le formole, per esempio « pro amore Dei et sanctorum... pingere feci », « pro amore Dei et remedio animae meae pingere feci », ecc.

La pittura qui sopra illustrata è l'unica conservatasi del periodo di sepoltura nelle catacombe, in cui siano rappresentati i martiri nella gloria presso Cristo. Le altre due

[1] *Apoc.*, 1, 8; 21, 6; 22, 13.

[2] *Apoc.*, 7, 14.

sono di epoca posteriore e molto semplificate: nel modo della composizione somigliano a quelle immagini, nelle quali gli apostoli *in piedi* circondano il loro divin maestro. Uno degli affreschi fu dipinto nel VI o VII secolo sopra una delle scale principali della catacomba di Sant'Ermete ed è disgraziatamente molto rovinato; a tav. 260,1 riproduciamo quel poco che ne rimane. A sinistra sta San Proto, a destra San Giacinto, ambedue col nimbo e resi conoscibili dai nomi vicini: *sct. proTUS*, *s*CT. IAQUIN*tu*S. La loro destra è sollevata davanti al petto: la sinistra tiene il rotolo sigillato. Nel mezzo sedeva il Salvatore, la cui figura è la più danneggiata: si scorge ancora qualche cosa del nimbo, della sinistra col volume chiuso e del suppedaneo su cui poggiavano i piedi. Quantunque la destra sia distrutta, pure non v'ha dubbio che fosse sollevata nel gesto di parlare. Nulla vedesi della faccia e però non può dirsi se Cristo fosse imberbe, come nell'affresco di Santa Felicita, o con la barba, come nel quadro ai Santi Pietro e Marcellino ed in quelli della catacomba di Ponziano. Per far risaltare fortemente le tre figure vestite con abiti chiari, il pittore riempì il fondo non coperto da esse, fino ai nomi, con colore turchino.

Pel suo valore artistico dedichiamo quattro tavole (261-264) al secondo affresco. Si trova nella catacomba di Generosa sul sepolcro dei martiri locali e rappresenta *Cristo* fra i Santi *Simplicio, Faustino, Viatrice e Rufiniano*. Quando fu scoperto, i colori conservavano la freschezza originaria. Il de Rossi lo fece tosto copiare e ne pubblicò una « fedele e splendida riproduzione ».[1] Non molto dopo si dovè staccarlo dalla parete che minacciava rovina. Un certo Succi si pose a questo difficile lavoro;[2] la parete fu accomodata e riebbe la sua pittura. Come era da prevedersi, questa ne soffrì molto: non solo i colori perdettero la loro vivezza, ma in vari punti perirono insieme allo stucco. Il Succi rattoppò solo i punti guasti del fondo ed a tal uopo si servì di colori tanto ordinari, che facilmente rilevansi le sue rappezzature. Con rosso-bruno sporco ricoperse la cortina che scende fin sulle spalle delle figure a guisa di paravento, e che nella pittura originale era alternativamente bruno e giallo d'ocra,[3] e quel colore fu anche tirato qua e là sopra l'esterno contorno del vestiario nella figura prima, quarta e quinta, nonchè sui piedi della seconda. Nel resto egli, conscio giustamente della sua poca abilità, lasciò intatte le figure; quindi dobbiamo dire che la pittura originale sia rimasta *immutata* quanto alla sostanza. Se si pone a confronto con la copia del de Rossi, la fedeltà di questa non comparisce in luce troppo favorevole: i colori, prescindendo dal vestiario di Cristo, sono riprodotti abbastanza fedelmente, ma le teste hanno perduto ogni somiglianza col vigoroso originale, poichè furono fortemente ammodernate dal copista ed assunsero così un'espressione strana. Per questa ragione credetti necessario farne eseguire una nuova copia, la quale presenta il quadro nelle sue attuali condizioni, quindi con tutti i danni procuratigli dal tempo e dal Succi. Essendo lo spazio troppo limitato per disporvi l'apparecchio fotografico, ogni figura fu fotografata a parte; perciò nella

[1] *R. S.*, tav. LI, p. 656.

[2] Fu questo Succi, che staccò dalla parete i ritratti dei papi, salvati nell'antica basilica di San Paolo.

[3] Come può vedersi dalla tav. 262, il lembo sinistro della cortina ha conservato ancora qualcosa dell'antica forma.

mia copia riuscii a raggiungere una fedeltà che difficilmente potrà superarsi. La tavola a colori riproduce tutta la pittura (tav. 262), le altre, Cristo dalle ginocchia in su, e i busti dei Santi.

Cristo, vestito di abiti di porpora, e contraddistinto col nimbo, siede sopra una cattedra, che, come in altri casi, non è neppur accennata; tiene nella sinistra un libro chiuso e con la destra distesa lateralmente fa il consueto gesto di parlare; una barba corta, strana per il tardo tempo della pittura, orna il suo mento; i capelli sono lunghi e pioventi sulla schiena. Poichè la sua figura è quella che più ha sofferto, ne diamo a fig. 47 la fotografia fattane dal Parker prima che fosse staccata dalla parete. I Santi distribuiti ai due lati di Cristo stanno in piedi. Simpliciano, il cui nome era distrutto anche quando fu scoperto l'affresco, occupa il posto d'onore; segue Faustino (*scs* † FA*u*S*ti*NIANV*s*), poi Viatrice († SC*a viatri*X) ed ultimo Rufiniano (*scs* † RUFIN*ia*N*us*). Viatrice porta la tunica, visibile nella guarnizione alle maniche, e, sopra, la dalmatica ornata da una larga guarnizione all'apertura del collo e da due segmenti alle ascelle.[1] Tutti questi ornamenti sono riccamente abbelliti da perle e pietre preziose; un diadema di perle orna la sua capigliatura scoperta ed a guisa delle vergini, raccolta a cercine. Simplicio e Faustino hanno l'abito usuale delle figure sacre; la loro tunica ha ampie maniche ed è ornata del clavo, che però non corre rettilineo, ma in vicinanza delle spalle piega a sinistra. L'estremità superstite del pallio di Faustino, invece della lettera, ha un ornamento irregolare, che nella copia del de Rossi ha quasi la forma di rettangolo. Rufiniano ha gli abiti degli officiali della corte bizantina; della ricca ornamen-

Fig. 47.

[1] Di simile guarnizione era contornata la dalmatica anche nel margine inferiore.

tazione della tunica succinta ora rimane soltanto il segmento presso le ascelle e qualcosa della guarnizione dell'orlo inferiore; la copia del de Rossi presenta inoltre il lorum che finisce in un disco, e due segmenti circolari alle ginocchia; la clamide aveva davanti e sul dorso un tablion. Tutti e quattro i Santi hanno il nimbo pieno e tengono nella sinistra velata la corona gemmata; mentre i tre uomini si servono del mantello per coprire la mano, Viatrice la teneva coperta da un panno apposito (mappa), che ora è quasi per intiero distrutto.

Quanto all'epoca dell'affresco, abbiamo un prezioso punto d'appoggio nella traslazione dei Santi avvenuta nel 683 o alla fine del 682.[1] Che essa allora esistesse, lo prova il fatto che il primo rilevante danno da lei subito fu nell'apertura del sepolcro. E poichè inoltre dal lato artistico supera di molto gli affreschi riprodotti a tavv. 255 e 257 ss. della catacomba di Ponziano e i due gruppi esistenti sul sepolcro di San Cornelio (tav. 256), che illustreremo a lungo qui appresso, così dobbiamo farne risalire molto più addietro l'età. I suoi pregi risultano evidenti da un paragone con gli affreschi citati: le figure in complesso sono ben disegnate, bene e con buon gusto sono scelti anche gli eccellenti colori. L'artista anzi aveva la capacità di individualizzare le singole figure; ogni testa è molto diversa dall'altra: nella prima è espressa la grazia, nella seconda l'energia, la dignità e la serietà, nella terza e nelle due ultime la benignità. Questi pregi artistici mi inducono a giudicare la pittura al più tardi della prima metà del IV secolo.

Appendice.

Le pitture al sepolcro di San Cornelio.

Come sopra alcuni sepolcri del IV secolo sono raffigurati dei defunti nell'esercizio o coi distintivi della professione esercitata durante la loro vita, così al sepolcro di San Cornelio nella cripta di Lucina compaiono Santi vescovi e papi coi distintivi della loro dignità ecclesiastica. Queste pitture, importanti per vari riguardi, e che noi già citammo parecchie volte, furono scoperte nel marzo del 1851 dal de Rossi[2] e dal P. Marchi e pubblicate dodici anni più tardi in due copie a colori,[3] ma non del tutto fedeli, nè complete, perchè gli originali erano in parecchi punti coperti da una crosta stalattitica. Tolta la crosta con lavaggi di acido diluito, potei farne eseguire una copia, la quale è *sostanzialmente* migliore di quella pubblicata.[4] In primo luogo i colori, dove esistono, riacquistarono la loro freschezza originale,[5] e molto ne guadagnarono specialmente le teste, che nella copia del de Rossi si presentano alquanto slavate ed

[1] De Rossi, *R. S.*, III, p. 661.
[2] De Rossi, *R. S.*, I, p. 277 s.
[3] *R. S.*, I, tavv. VI e VII.
[4] Tav. 256.
[5] Lo stato degli affreschi è molto peggiorato dopo la loro scoperta, specialmente nella parte inferiore delle due figure dipinte a sinistra del sepolcro di San Cornelio (tav. 256, 1).

uniformi, mentre nell'originale sono tutte diverse. Inoltre del nome di Sant'Ottato il de Rossi lesse soltanto la lettera iniziale O: oggi invece è visibile tutta l'iscrizione. Finalmente riuscii ad aumentare di più che due secoli l'antichità degli affreschi, mediante la correzione ed il compimento della lunga iscrizione che vi è dipinta.

I Santi sono eseguiti appaiati su ognuno dei lati del sepolcro: a destra si vede *Cornelio* e *Cipriano,* a sinistra *Sisto* (II) ed *Ottato.* Tutti hanno abiti pontificali (sandali, tunica talare, dalmatica, casula e pallio) e sono fregiati del nimbo; nella sinistra tengono un libro adorno di pietre preziose e con la destra sollevata avanti al petto fanno il gesto di parlare. Sisto e Cipriano sono imberbi, in Ottato è appena accennata la barba alle guance, in Cornelio invece i baffi; tutti hanno la grande tonsura. Essendo *figure ideali,* essi dovettero rendersi riconoscibili coll'apporvi i *nomi.* Ognuno dei due gruppi appartiene a pittori diversi, poichè nel sinistro i nomi sono al nominativo, nel destro al genitivo; la *croce* e l'epiteto *santo* è sempre aggiunto alla qualifica di *papa* o *vescovo.* Le scritte apposte suonano così: S*cs* † XVSTVS PP ROM (*papa romanus*), SCS † OPTAT : EPISC(*opus*); SC*i* † COR*n*E*lii* P*p.* *rom.,* SCI † *cy*PRI*ani episcopi.*

Oltre ai nomi sono dipinte altre due iscrizioni più lunghe nell'incorniciatura delle immagini. Di una, scritta a lettere nere su fondo giallo, il de Rossi aiutandosi col salmo 58, 17 lesse: « EGO AV*tem c*ANTABO BIRTVTEM TVAM ET EX*alta*BO MISERICORDIAM TVAM QV*i*A FACTVS *e*S ET *s*V*s*CEPTRO (sic) MEVS ». Secondo lui l'iscrizione sarebbe una preghiera di lode e di ringraziamento di un perseguitato, cui avrebbe soccorso la potente mano di Dio, e fors'anco d'un monarca temporale. Nel perseguitato egli vide Leone III, nel monarca Carlo Magno: « E a chi meglio che a Leone III si addice quel cantico? Egli, campato per miracolo dalle mani dei suoi nemici..., ricondotto a Roma e giustificato dalle calunnie degli avversari per opera di Carlo Magno, potè con le voci del salmista cantare a Dio e al monarca suscitato da Dio per la sua salute; *ego autem cantabo* », ecc.[1] Ripulite le immagini risultò che l'iscrizione contenuta nel fregio superiore e nel destro è tolta *integralmente* dal salmo (58, 17): † EGO AV*tem* CANTABO BIRTVTEM TVAM ET EXALTABO MANE MISERICORDIAM TVAM QVIA FACTVS SET (per *est*) SVSCEPTRO (per *susceptor*) MEVS ET REF*u*G*ium* MEVM I*n* DI*e tribulationis meae.* « Ed io canterò la tua potenza e di buon'ora esalterò la tua misericordia, perchè tu sei colui che mi riceve, e il mio rifugio nel dì della tribolazione ». L'iscrizione continuava nel fregio sinistro e nell'inferiore, là ove ora veggonsi solo poche lettere. Qualunque fosse il tenore della parte distrutta, *rimane tuttavia certo* che nelle parole superstiti non si fa neppure parola di uno « scettro ». Con ciò cade il fondamento dell'ipotesi, che le pitture si riferiscano a Leone III ed a Carlo Magno.

Nel fregio sopra i Santi Cornelio e Cipriano, ove il de Rossi vide soltanto alcune lettere bianche dipinte su fondo rosso, « le quali nè senso danno, nè una sola parola »,[2]

[1] *R. S.*, I, p. 299.

[2] *R. S.*, I, p. 298.

ora può chiaramente leggersi il versetto 12 del salmo 115: (†) QUID RETRIBVAM DN *pro omnibus*VB QVA*e retribuit mihi?* Il restante era distribuito come nell'iscrizione in nero, ma è quasi completamente distrutto.

Sebbene non conosciamo l'intiero contenuto delle due iscrizioni, tuttavia quanto ne rimane prova a sufficienza che esse trattano di un perseguitato, che rifugiavasi in Dio, il gran consolatore di coloro che sono provati. E poichè ciò può applicarsi a molti papi dell'antichità, dalle sole iscrizioni non è possibile concludere sopra l'età delle pitture, per la quale si presenta per prima la strana notizia del *Liber de locis sanctorum martyrum* composto sotto Onorio I (625-638) o poco dopo, secondo la quale « Cornelio e Cipriano riposano insieme nella chiesa ».[1] Questo errore si spiega egregiamente, come aveva sospettato il de Rossi, ammettendo l'ipotesi di una immagine che contenesse riuniti i due Santi. Questa immagine non può essere che quella di cui parliamo, giacchè anche secondo l'*Itinerario Salisburgense,* la cui origine rimonta certo al pontificato del predetto pontefice, San Cornelio era tuttora nel suo sepolcro originario: « Cornelius pp. et mart. longe *in antro* altera (altero) requiescit ».[2] Quindi gli affreschi esistevano già all'inizio del VII secolo. Se poi ricerchiamo nella storia degli antecessori immediati di Onorio I chi li abbia potuti far eseguire, la scelta cade decisamente su Giovanni III (561-574), poichè « egli amava i cimiteri dei Santi martiri, li *restaurò* » e « vi stabilì il servizio di culto »; egli ebbe a soffrire gravi persecuzioni e, allorchè la critica sua situazione, prodotta dalla rottura con Narsete, divenne intollerabile, si ritirò sulla catacomba di Pretestato, vicina all'ipogeo di Lucina,[3] e per la quale pare avesse speciale predilezione. Tutte queste cose sono tanti indizi che ci guidano a riconoscere in lui quegli che fece dipingere gli affreschi sul sepolcro di San Cornelio.

Fig. 48.

Le immagini poi nulla offrono in contrario a questa datazione. Mancando completamente di affreschi di data *sicura* per quell'epoca, dobbiamo limitarci ad addurre come termine di confronto le sculture in avorio dei dittici consolari ed in particolare di quello di Basilio del 541 (fig. 48).[4] La figura del console ha molti punti di contatto con queste dei Santi: in entrambe troviamo l'identica forma ovale della testa

[1] De Rossi, *R. S.*, I, p. 141.

[2] De Rossi, loc. cit., p. 139. Dell'antichità di questi due itinerari tratta il de Rossi, loc. cit., pagina 144 s.

[3] *Liber pontificalis*, in Iohannem, III, ed. Mommsen, p. 157 s.

[4] Cfr. anche il dittico di un anonimo nel mio *Capitolo*, p. 20.

con naso lungo e mento corto, lo stesso taglio degli occhi con lo sguardo attonito e la stessa maniera di trattamento per gli abiti con le stesse pieghe schematiche. Quindi anche dal lato artistico nulla s'oppone a che le pitture siano attribuite a Giovanni III.

La catacomba di Pretestato, ove s'era ritirato il pontefice nella sua grave tribolazione, è fra le più antiche ed importanti. In essa subì il martirio uno dei suoi predecessori, Sisto II; e ciò può essere la ragione per cui Giovanni fece dipingere precisamente questo papa sul sepolcro di San Cornelio. Era poi naturale l'unione di Cipriano con Cornelio, perchè amici fra di loro e perchè caddero vittime della medesima persecuzione, di maniera che la loro festa si celebra nello stesso giorno. Anche Sisto, per ragioni simmetriche, venne ad avere a lato nella pittura un vescovo non romano, cioè Ottato, il cui sepolcro nella catacomba di Callisto godeva di grande venerazione. Come giustamente vide il de Rossi (*R. S.,* II, p. 221 ss.), si riferisce a Sant'Ottato l'iscrizione sepolcrale in due linee, dalla quale vennero alla luce alcuni frammenti nell'area I della catacomba di San Callisto ed altri nella cripta di Sant'Eusebio. L'iscrizione nella prima linea ricorda un EPISCOPUS VES*cer*ITANVS, che può essere solo il nostro Ottato; nella seconda il de Rossi lesse erroneamente REC(*essit*). NUMIDIAE R(*ecessit*) PR(*idie*). ID(*us*)..., mentre bisogna supplire REG(*ione*). NVMIDIAE R(*ecessit*), ecc. Probabilmente il Santo apparteneva alla schiera di quei profughi, che nell'irruzione dei Vandali in Numidia lasciarono la patria e vennero a Roma. È un fatto che morì a Roma e vi fu seppellito nella catacomba di San Callisto. Ed essendosi trovati alcuni frammenti del suo epitafio nella cripta di Sant'Eusebio, sorge spontanea la congettura che ivi pure fosse il suo sepolcro. La circostanza che egli, come Eusebio, morì lungi dalla patria, può avere influito sulla scelta della sepoltura. Nell'iscrizione forse si rilevava il fatto, che Ottato aveva riparato dalla Numidia a Roma; ciò presupposto, l'iscrizione può essere stata del seguente tenore:

hic requiescit Optatus EPISCOPUS VES*cer*ITANVS *in pace*...
qui Romam confugit e REG. NUMIDIAE R. PR. ID...

« Qui riposa in pace Ottato vescovo vesceritano... che dalla Numidia rifugiossi a Roma, ove morì il giorno avanti gli idi di... »

Pertanto gli affreschi eseguiti sul sepolcro di San Cornelio sono di ben due secoli più antichi di quello che fu stimato sinora dietro l'autorità del de Rossi; con ciò si accresce il loro pregio, perchè nelle catacombe rimangono solo poche pitture del VI secolo. In essi noi abbiamo uno dei primi esempi della forma di rappresentazione divenuta in breve tipica pei papi e vescovi.

Con questi affreschi chiudiamo l'esame delle rappresentazioni di contenuto sacro. La maggior parte di quelle illustrate nell'ultimo capitolo sono del V secolo e seguenti. In tale periodo le catacombe, diventate luoghi di culto, non servono più a scopi di

sepoltura. Innumerevoli pellegrini scendono annualmente nelle cripte sotterranee a venerare i martiri ivi sepolti; specialmente negli anniversari l'affluenza è tanta, che le strette cripte e gallerie a stento possono capire le schiere dei fedeli che accorrono alle funzioni. Da allora l'attività artistica nelle catacombe è rivolta soltanto a decorare i *sepolcri* dei *martiri*. Naturalmente i pittori si rannodano alle creazioni cristiane dell'antichità o, a dir meglio, le continuano: come prima i defunti nella felicità eterna si dipingevano sotto forma di oranti, a due o più, uno vicino all'altro, così ora i martiri si mettono insieme, a due o tre, con un qualche attributo; e come nelle scene del Cristo docente gli Apostoli erano schierati attorno al loro maestro, così ora lo attorniano i martiri; una volta a Lui è sostituito l'agnello ed un'altra la croce. Quindi gli artisti procedono in tutto secondo i principî dei loro predecessori del III e IV secolo, in quanto che « mediante maggiori o minori cambiamenti » delle scene a gruppi ereditate e consacrate dalla ininterrotta tradizione, crearono nuove rappresentazioni. [1] E se essi ritengono necessario aggiungere alle loro composizioni iscrizioni illustrative, lo fanno servendosi della loro lingua natia, cioè del latino. Quindi anche queste ultime creazioni sono totalmente *romane:* di influenze esotiche, si dicano pur « bizantine » od « orientali », essi non presentano alcuna traccia, allo stesso modo che nella pittura dei primi quattro secoli rimasero perfettamente immuni da influsso pagano le opere di contenuto specificamente cristiano. Delle produzioni cristiane antiche, alcune, come vedemmo, risalgono fino al I secolo; altre datano dal II, altre dal III e IV secolo. Tutte furono ideate pei sepolcri delle catacombe romane ed eseguite sui sepolcri da artisti, che vivevano in Roma, in Roma lavoravano ed erano senza dubbio in maggioranza romani: esse pure pertanto sono *romane* nel senso più largo della parola. Date simili circostanze, si capisce facilmente come non mi sia stato possibile prendere sul serio i tentativi fatti dal F. S. Kraus [2] e da altri dotti per ricercare in Oriente l'origine di alcune rappresentazioni cristiane antiche, per esempio del Buon Pastore e dell' ΙΧΘΥΣ. [3] Il fatto che i fogli - modello degli artisti romani trovarono diffusione anche altrove, prova che a *Roma* spetta la parte di quella *che dà* e non di quella *che riceve.*

Rimangono ancora le pitture che ritraggono scene tolte dalla vita *reale,* nello esame delle quali diamo il primo posto alle rappresentazioni dei banchetti funebri, perchè sia per numero, che per antichità superano le scene tolte dalle arti e mestieri, ad eccezione delle immagini dei fossori.

[1] Vedi sopra p. 53 s.

[2] *Geschichte der christl. Kunst,* I, p. 81 s.; 84 ss.

[3] Cfr. il mio articolo: *Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie* nelle *Historisch-politische Blätter,* 1898, p. 497 ss. Simili tentativi, recentemente ripetuti in maggior misura, procedono da apprezzamento assai esagerato dei monumenti cristiani antichi dispersi in Oriente e da un'idea erronea della grandezza ed antichità del tesoro di affreschi nascosto nelle catacombe romane.

CAPITOLO VENTESIMOTERZO.

I banchetti funebri.

Se prescindiamo dalle personificazioni di Agape ed Irene, le scene del banchetto celeste, di cui trattammo nel § 118, differiscono poco o nulla da quelle, che, come dimostreremo, rappresentano *banchetti funebri*. Nessuno farà le meraviglie per questa somiglianza, poichè le une e le altre riproducono lo stesso fatto naturale. Perciò anche il banchetto di Vibia somiglia perfettamente a quello dei « septem pii sacerdotes », e tuttavia questo è un banchetto funebre, quello invece è tenuto nei « giardini dei beati ».[1] I banchetti funebri sono più rari delle altre scene conviviali, conoscendosene *quattro* soli esempi. Tre sono nella catacomba ad duas lauros e già resi di pubblica ragione, ma in copie, che deformarono più del consueto gli originali; uno, il più antico, è dipinto nell'ipogeo dei Flavi.

1. Parete d'ingresso del cubicolo VI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 62, 2, e fig. 49.

Una delle prime pitture in cui si imbatte ora chi visita la catacomba ad duas lauros è quella da noi riprodotta a tav. 62, 2 e che occupa il campo lungo e basso sopra l'ingresso del cubicolo VI. La parte centrale cadde insieme col tufo anche prima del Bosio, poichè la sua copia presenta in quella parte una lacuna. Più tardi la pittura fu molto danneggiata; un barbaro guastò con una zappa i volti di tutte le figure e poi con un istrumento a punta rigò in due luoghi l'affresco. La copia che l'Avanzini fece pel Bosio contiene tante inesattezze, che neppure una figura corrisponde perfettamente all'originale.[2] Il disegnatore del Garrucci agli errori antichi ne aggiunse un altro, mutando i residui d'un cesto nella schiena di un uomo in cammino.[3] Nessuna meraviglia quindi che il significato della pittura sia rimasto finora un enigma quanto alla sostanza. Il cubicolo si distingue da tutti gli altri, perchè è scavato per metà sotto il piano della galleria; esso, come molti altri in questa catacomba, non ha arcosoli, ma

[1] Tavv. 132, 1; 133, 1.

[2] Bosio *R.S.*, p. 349; Aringhi, *R.S.*, II, p. 77; Bottari, *R. S.*, II, tav. 106.

[3] Garrucci, *Storia*, II, tav. 45, 1.

soltanto loculi. Tutti i sepolcri sono aperti e spogli del loro contenuto, come pure delle lastre di chiusura, così che non può dirsi chi vi sia stato deposto. Gli stretti spazi fra i sepolcri sono rivestiti di stucco e decorati con semplici arabeschi. Nel soffitto è dipinta al centro la bella immagine del Buon Pastore che porta la pecora, ed in ognuno dei quattro angoli una figura orante, due uomini e due donne non velate. [1]

La scena che ora ci interessa, è composta di due gruppi, che originariamente erano separati da una striscia, perchè il loro livello è differente. Quello a destra rappresenta un *banchetto.* [2] I due commensali, secondo le apparenze una coppia di sposi, sono coricati a tavola. Davanti al cuscino coperto da un drappo a righe di vari colori trovasi la mensa tripode, che nel disegno dell'Avanzini è vuota. L'uomo occupa il posto d'onore, non già la donna, come risulterebbe dalle copie. Esso stende la destra ad un bicchiere presentatogli da un servo di tavola (delicatus); la sinistra è nascosta dietro il cuscino. La donna si appoggia col braccio sinistro sul cuscino e stende la destra verso la tavola, quasi volesse delle vivande. Le sta vicino la servente (delicata), la quale porta sulla spalla sinistra un tovagliuolo ripiegato (mappa contabulata) e con la destra tocca il cuscino della mensa: nella sua qualità di delicata ha capelli inanellati e sciolti. Nelle copie pubblicate manca il tovagliuolo. Il servo, secondo la copia del Bosio, aveva egli pure capigliatura lunga e inanellata e somigliava quindi perfettamente al delicatus che è nella scena delle nozze di Cana; nella sinistra tiene un tovagliuolo a righe (mappa clavata), che l'Avanzini trasformò in una clamide.

La scena a sinistra è dipinta alquanto più in basso; gran parte della pittura è perduta insieme con lo stucco. Nella parte superstite si riconoscono due delle figure che compaiono nella scena del banchetto, cioè la donna e la servente, che qui porta un *sacco* disegnato sì confusamente dall'Avanzini, che il Bottari lo prese per « una pezza di panno » e il Garrucci per un « tovagliuolo ». Sopra e accanto alle figure vedonsi delle ciocche verdi e bruno-giallognole, infilate in una corda, di cui l'Avanzini ne accolse tre sole nella sua copia, dando loro la forma di ghirlande. Altre simili ciocche erano poste in un *cesto,* [3] del quale ora rimane il solo lato sinistro; quelle superstiti hanno lunghe corde per appenderle. Come qui le ciocche sono infilate in una corda sospesa, così nel negozio di un pizzicagnolo, pendono da una trave o stanga, una testa di maiale, prosciutti, lardoni e lingua; nella bottega d'un negoziante di abiti, cinture ricamate, cuscini ed una tunica manicata; nell'officina d'un coltellinaio, coltelli, una scure ed una zappa, e nella osteria pompeiana, salsicce ed altri commestibili. [4] Da questo solo risulta che nel nostro affresco è rappresentata, o piuttosto soltanto accennata, una *bottega.* La donna prende con la destra una delle ciocche, evidentemente per comprarla, poichè la serva che la

[1] Cfr. tavv. 63, 1; 64, 3, 4.

[2] Tav. 62, 2.

[3] Questa reliquia di cesto nella copia del Garrucci diventò la schiena d'un uomo, che sarebbe un « servo di tavola »: servente in atto di recare a mensa le vivande (loc. cit., p. 53).

[4] Cfr. pei citati monumenti lo Iahn, *Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen,* nei *Berichte der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften,* 1861, pagina 291 ss. A questo studio fondamentale spesso ricorreremo nei paragrafi seguenti.

segue fa vedere trattarsi di persone, le quali *fanno la spesa.* La pedissequa impaziente tira per la tunica la padrona, il qual tratto, tolto dalla vita familiare, è tanto più notevole, perchè è unico nella pittura delle catacombe. Il gesto che la donna fa con la mano era naturalmente accompagnato dalla domanda: « Quanto costa questo oggetto? » La compratrice necessariamente presuppone una venditrice, e questa era raffigurata nella parte ora distrutta, a destra del cesto, e precisamente nell'atto che, stendendo le dita della mano destra, dichiarava la sommari chiesta. La giustezza di questo particolare è garantita a sufficienza dalle scene di vendita delle pitture parietali pompeiane, specialmente da quelle scoperte da pochi anni nella casa dei Vettii. Anche nel monumento di Isernia, che rappresenta la nota scena del fare i conti, la locandiera

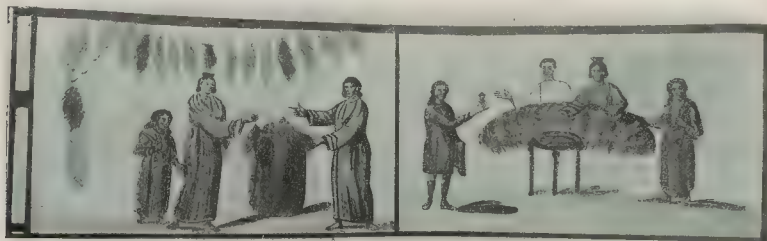



Fig. 49

(copa) stende due dita per significare « duo asses ». [1] Quindi non si può sollevare alcuna eccezione contro la ricostruzione da me fatta della immagine nella fig. 49.

L'affresco è eseguito su bell' intonaco di due strati e con buoni colori; appartiene a un pittore della più antica famiglia d'artisti, che lavorò nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino dal principio fino oltre la metà del III secolo. Egli possedeva anche abbastanza genio di inventiva. Il vestiario da lui dato alle figure, consiste nella tunica a lunghe maniche, usuale a partire dal III secolo, e che nella servente è succinta, discinta invece nelle altre figure. Inoltre la padrona nella scena della compera ha un fazzoletto da collo (orarium), che l'Avanzini tralasciò, convertendone l'estremità inferiore nella mano sinistra della donna. Come notammo, la capigliatura della servente è sciolta, quella della padrona invece ha l'acconciatura di moda nel secolo III. Come curiosità rilevo che il Perret prese per una « corona aurea » le trecce raccolte a foggia di corona sul vertice del capo, e rese di pubblica ragione la donna chiamandola « femme couronnée ». [2]

[1] Cfr. Jahn, loc. cit., tav. 6.

[2] Perret, *Catacombes*, II, tav. LVII. Quantunque *egli stesso abbia completato* le parti mancanti nella testa della figura, cadute vari secoli prima di lui, tuttavia nel testo esplicativo (VI, p. 65) ne parla come se la testa fosse intatta. Le sue parole sono troppo caratteristiche, perchè abbiano ad esser tralasciate: «... la femme couronnée est d'une beauté d'autant plus admirable qu'elle allie la grâce et la noblesse à la pudeur chrétienne. On ne peut guère trouver, ce semble, de plus beau modèle, soit pour le charme de physionomie, soit pour la majesté des traits. La coiffure aussi modeste qu'élégante, est ornée d'une couronne d'or ».

Per calzatura essa porta la scarpa bassa (calceus); solo la pedissequa una volta ha i sandali. La differenza fra lo stato « padronale e servile » fu significata dal pittore, secondo le leggi dell'arte classica, mediante la diversità nella statura che costituisce un particolare riscontrato anche altre volte.[1] Un'altra differenza è data dalla forma della tunica, che nei servi ha maniche più strette.

Il Bosio, che ne fu il primo editore, tace sul significato della pittura e perciò neanche l'Aringhi tenta di spiegarlo. Il Bottari fuse in uno i due gruppi, interpretandolo come la rappresentazione di « uno di quei banchetti, che solevano tenersi presso i sepolcri dei martiri ». Egli ritiene siano serventi di tavola le tre figure femminili che stanno in piedi. E così, due commensali si farebbero servire niente meno che da quattro persone, anzi secondo il Garrucci, di cui udremo tosto il parere, da cinque. Il Bottari con un passo del *Pedagogo* di Clemente Alessandrino, niente affatto a proposito, cerca provare che in antico i cristiani solevano farsi servire a tavola da donne, e ciò, egli pensa, « avveniva forse perchè sono più pulite ed attente ».[2] Il Garrucci segue sostanzialmente l'interpretazione del Bottari, con la differenza che per lui il banchetto è la « mistica cena di coloro che si aprirono per sè e la loro famiglia la cella del sepolcro ».[3]

In queste spiegazioni v'ha solo questo di vero, che nel campo destro realmente trattasi di un banchetto. Ma noi abbiamo visto che anche il campo sinistro ha una scena sua propria, e precisamente una scena che rappresenta la compra di alcune ciocche. Quindi la spiegazione di tutta la pittura deve mettere in chiaro *due* punti: abbiamo da stabilire *quale banchetto* il pittore volle rappresentare, e che cosa *siano gli oggetti messi in vendita*.

Relativamente alla prima questione non occorre certo dimostrare che il pensiero del banchetto celeste fu del tutto estraneo all'artista. La stretta correlazione della scena con l'immagine vicina accenna in modo evidentissimo ad una scena della vita reale. Qui però non è rappresentato neppure un banchetto familiare privato, poichè tale soggetto conveniva poco o punto ad una pittura sepolcrale cristiana; la scena ci pone invece sotto gli occhi un *banchetto funebre* tenuto da due sposi in onore dei loro cari defunti. Come è noto, tale costume vigeva presso tutti i popoli dell'antichità. Specialmente dalle iscrizioni sappiamo che con testamenti venivano fissati dei legati per provvedere alle spese occorrenti per simili banchetti funebri; l'uso ne era talmente radicato che passò anche nel cristianesimo, ed esso potè trovarvi adito tanto più facilmente, in quanto che era approvato dalla Sacra Scrittura, dove fra gli « avvertimenti salutari » dati da Tobia al figlio[4] si legge: « poni il tuo pane e il tuo vino sul sepolcro dei giusti, ma non mangiarne insieme ai peccatori », cioè se muore un giusto, fa' presso il suo sepolcro il pasto funebre, ma non invitarvi alcun pagano. Questi banchetti non furono tenuti dai cristiani di Roma nelle gallerie sot-

[1] Vedi tavv. 190 e 225, 2.

[2] Bottari, *R. S.*, II, tav. 138 s.

[3] Loc. cit., p. 53.

[4] *Tob.*, 4, 18.

terranee, dinanzi ai sepolcri, ma negli edifici sopra terra eretti all'uopo (cellae, exedrae, triclinia). Come ce ne istruiscono due iscrizioni trovate pochi anni fa in Africa, si avevano *mense di pietra* costruite a tale scopo presso i sepolcri. Una delle due iscrizioni è del 324, e chiudeva il sepolcro di Varia « serva di Cristo ». Da essa rileviamo che Varia « in vita s'era fatta erigere la mensa dei Santi »: FECIT SIBI IPSA SANA SANCTORV(*m*) MENSA(*m*). La seconda, che risale al 299, narra che Statulenia Giulia fece mettere nel sepolcro della madre sua Secondola una mensa di pietra; ivi essa raccoglievasi coi suoi per onorare con un banchetto la memoria della defunta, e così lenire il dolore per la perdita fatta:

INSVPER AR(*a*)EQV(*e*) DEPOSIT(*a*)E SECVNDVLAE MATRI(*s*)
LAPIDEAM PLACVIT NOBIS ATPONERE MENSAM
IN QVA MAGNA EIVS MEMORANTES PLVRIMA FACTA
DVM CIBI PONVNTVR CALICESQ(*ue*) E(*t*) COPERTAE
VVLNVS VT SANETVR NOS ROD(*ens*) PECTORE SAEVVM
LIBENTER FABVL(*as*) DVM SERA RED(*d*)IMVS HORA
CASTAE MATRI BONAE LAVDESQ(*ue*) VETVLA DORMIT
IPSA O NVTRIT (= NVTRIX) IACES ET SOBRIA SEMPER.[1]

La frase « cibi ponuntur calicesque » accenna direttamente alla relazione di questo costume con l'esortazione di Tobia sopra riportata.

Come le agapi furono per lungo tempo veri « banchetti di carità », nei quali davasi da mangiare ai poveri, così anche i conviti funebri tornarono loro di giovamento; e come per quelle vigeva un regolare ordinamento, così, ed anzi a maggior diritto, dobbiamo ammettere che anche questi per lungo tratto di tempo non dessero alla Chiesa nessun motivo di lamento. Che così fosse, a proposito dei banchetti funebri, anche nel III secolo, c'induce a crederlo un passo molto importante pel culto dei cadaveri, della *Instructio II* di Commodiano, che viveva in quel tempo.[2] Ivi il poeta rigorista biasima coloro che ambiscono splendidi funerali, e sono tanto vani da far ornare il corpo inanimato e da pretendere fin dopo morte delle onoranze! Egli deride quelli che desiderano di morire in un giorno festivo, affinchè il popolo intervenga numeroso alla loro sepoltura per vedere il corteo funebre e udire il discorso. « Non vedi », chiede poi ironicamente, « dove meriti d'andare dopo morte? Mentre essi ti fanno l'ultima compagnia, tu forse bruci fra i castighi nell'inferno; a che ti giova la pompa? Tu non fai che accrescere la colpa se a tal fine entrasti in collegi funeratizi; tu t'inganni, se, per sopravvivere nella memoria dei superstiti, vuoi che in tua memoria si portino abiti di lutto ».[3] Come di solito, qui Commodiano va

[1] *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1895, p. 49. Circa la « *mensa Cypriani* » cfr. Aug., *Serm.*, 310, 2; Migne, 38, 1413.

[2] Non ignoro che il Brewer pone Commodiano nel secolo V, il Ramundo nel IV.

[3] *Instructio*, II, 33 ss., p. 104 ed. Dombart: « De funeris pompa sollicitus esse qui quaeris, Erras Dei servus, adhuc et in morte placere, Pro! exanim[atu]m corpus ornari funestum. O vanitas vera, cupere defunctis honorem!... Faustum felicem[que] diem in exitu vultis habere, Ut coeat populus laudem cum luctu videre. Non provides, quonam merearis ire defunctus? Ecce prosequuntur illi, tu forte cremaris Redactus in poenam: quid proderit pompa defuncto? Incusatus eris qui ob ista collegia quaeris. Sub nigrore cupis vivere; te decipis ipsum.

troppo innanzi biasimando anche cose indifferenti. Nel suo rigore tendente all'esagerazione, egli non avrebbe certamente tralasciato di entrare in campo anche contro i conviti funebri, se questi gliene avessero offerto in qualsiasi modo un motivo. Poichè non ne fa cenno, abbiamo una prova che nulla poteva apporsi ai medesimi.[1]

Però anche prima della fine del IV secolo, a poco a poco, specialmente negli strati inferiori del popolo, l'uso degenerò in abuso e la Chiesa vi si oppose e l'abolì; non si limitarono cioè i banchetti funebri ai giorni di sepoltura ed agli anniversari dei parenti defunti, ma a tale uopo si usufruì pure delle numerose feste dei martiri. Molti passi delle opere dei dottori ecclesiastici mostrano quanto essi si fossero allontanati dall' originaria semplicità. « Io conosco » scrive Sant'Agostino « molti cultori di sepolcri e pitture; ne conosco molti che bevono intemperantemente sopra i defunti e che, tenendo conviti in onore di questi, seppelliscono se stessi sopra i sepolti ed attribuiscono a religione i loro disordini nel mangiare e bere ».[2] La ragione data da Sant'Agostino, dell'abolizione di questi banchetti nella chiesa milanese, va estesa anche alle altre chiese; essa avvenne, perchè « non si offrisse occasione alcuna agl' intemperanti di ubbriacarsi, e perchè il costume di queste Quasiparentalia sembrava simile agli usi superstiziosi dei pagani ».[3] Allorchè fù proibito a Milano, l'uso vigeva tuttora in Africa; lo sappiamo dall'episodio che il prefato dottore della Chiesa ci narra nella vita della sua santa madre Monica. Il passo è tanto più degno di nota, perchè da esso conosciamo la trasformazione subita verso la fine del secolo IV dai banchetti funebri. « Avendo mia madre », così Sant'Agostino, « portato ai sepolcri dei martiri, come era costume in Africa, pane e vino e vivande, e avendola rimandata l'ostiario della chiesa, perchè il vescovo ne aveva fatto divieto, essa accolse tale disposizione con una pietà e soggezione, che io non potei a meno di meravigliarne, vedendola disapprovare ed abbandonare con tanta prontezza d'animo quell'uso al quale era abituata ». Il Santo aggiunge inoltre che sua madre portava con sè solo un piccolo calice di vino annacquato, e che presso i sepolcri dei defunti ne beveva pochissima quantità, distribuendone la maggior parte ai circostanti e che essa, dopo il divieto, « invece di un cesto ripieno di frutti della terra, portava un cuore pieno di purissimi desiderî » e « nella chiesa si limitava a partecipare al corpo del Signore ».[4] Un'iscri-

[1] Non so quale frase abbia indotto il Boissier a dire (*La fin du paganisme*, II, p. 34) che Commodiano nel passo citato parli di amici « qui viendront dîner sur leur tombe ».

[2] *De moribus ecclesiae*, 1, 34, Migne, 32, 1342: Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores; novi multos esse qui luxuriosissime super mortuos bibant et epulas cadaveribus exhibentes, super sepultos seipsos sepeliant et voracitates ebrietatesque suas deputant religioni.

[3] August., *Confess.*, 6, 2, ed. Knöll, 115: ... ne ulla occasio se ingurgitandi daretur ebriosis, et quia illa quasi parentalia superstitioni essent simillima.

[4] August., *Confess.*, 6, 2, ed. Knöll, 114 s: Itaque cum ad memorias sanctorum, sicut in Africa solebat, pultes et panem et merum adtulisset atque ab ostiario prohiberetur, ubi hoc episcopum vetuisse cognovit, tam pie atque oboedienter amplexa est, ut ipse mirarer, quam facile accusatrix potius consuetudinis suae quam disceptatrix illius prohibitionis effecta sit... abstinuit se libentissime et pro canistro pleno terrenis fructibus plenum purgatioribus votis pectus ad memorias martyrum afferre didicerat, ut et quod posset daret et sic communicatio dominici corporis illic celebraretur, cuius passionis imitatione immolati et coronati sunt martyres... sed illa cum attulisset

zione tuttora sconosciuta, trovata in una galleria dietro l'atrio della basilica di Santa Petronilla, illustra la maniera con cui Santa Monica onorava i sepolcri dei martiri nella natia Tagaste (fig. 50). Un certo « Cristor fece porre l'iscrizione alla figlia sua Criste accolta nella pace, che aveva vissuto quattro anni ». A sinistra sta Criste in atto di preghiera; dietro la sua destra vola, col ramo d'olivo negli artigli, una colomba, che, per ragione di simmetria, fu ripetuta nell'altro lato della lapide. Alla figura di Criste risponde quella di suo padre, che con la sinistra porta alle labbra un bicchiere e nella destra tiene un orcio a un solo manico. Anche Cristor quindi visitava i sepolcri dei suoi cari e li onorava, come Santa Monica, bevendovi. Il suo cane fedele lo accompagnava in queste gite; esso riposa sulle gambe e lo guarda abbaiando. Questo dettaglio di genere, tolto dalla vita reale, aumenta il pregio dell'epitafio rozzo, ma interessante, che finora è unico della sua specie. A tale culto dei sepolcri si riferisce anche l'iscrizione del 375 graffita nello strato di calce sulla chiusura d'un arcosolio, secondo la quale « Fiorentino, Fortunato e Felice » convennero a bere nella catacomba di Santa Priscilla.[1]

Fig. 50.

La nostra pittura, essendo essa della prima metà del III secolo, ci trasporta in un'epoca di molto anteriore; dalla medesima vediamo in quale forma allora tenevansi i conviti funebri. Mentre Monica portava seco in un cesto tutto l'occorrente, qui le vivande sono portate in un sacco da una serva; mentre quella andava da un sepolcro all'altro ed ovunque gustava un po' di cibo e di vino annacquato, qui si tiene invece un banchetto regolare. Però, come è chiaro, sono diverse solo le circostanze accessorie; la sostanza è identica.

Ora esaminiamo la qualità degli oggetti esposti in vendita. Essi sono accennati così superficialmente ed hanno una forma tanto indeterminata, che potrebbero ritenersi con ugual diritto per *mazzi* di ortaggi e per *ghirlande di foglie* e *fiori*. A prima vista si sarebbe tentati di vedervi degli erbaggi freschi e asciutti. Di fatti sappiamo dalla *tariffa massimale di Diocleziano* che, per esempio, broccoli, cipolle

canistrum cum solemnibus epulis praegustandis atque largiendis, plus etiam quam unum pocillum pro suo palato satis sobrio temperatum, unde dignationem sumeret non ponebat, et si multae essent quae illo modo videbantur honorandae memoriae defunctorum, idem ipsum unum quod ubique poneret, circumferebat, quo iam non solum aquatissimo, sed etiam tepidissimo cum suis praesentibus per sorbitiones exiguas partiretur, quia pietatem ibi quaerebat, non voluptatem.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888, tavv. VI-VIII; 1890, p. 72-80: ... IIDUS . FEBR. | ... CONSS GRATIANI III ET EQVITI | ... FLORENTINVS FORTVNATVS ET | FELIX AD CALICEM BENIMVS. Cfr. per il valore storico del graffito anche Marucchi, *N. Bullett.*, 1901, p. 100 ss.

fresche, crescione, fagiuoli freschi, asparagi d'orto e selvatici e carote venivano venduti in *mazzi* (fasces) di 20-25 l'uno.[1] La maggior parte di essi solevano prepararsi come insalata e mangiarsi alla fine del pasto. Ora, essendo nel gruppo a destra rappresentato un banchetto, si sarebbe indotti a vedere nel quadro vicino una scena del « forum olitorium, » del mercato delle erbe.

Contro tale ipotesi pare stia la forma esteriore delle ciocche, poichè, non ostante la loro indeterminatezza, bisogna ammettere che la loro forma compatta si avvicina più alle ghirlande che agli ortaggi, i quali appaiono nell'affresco dell'erbivendola in San Callisto.[2] S'aggiunga che l'oggetto, che la donna vuol comperare, ha una lunga corda, la quale sarebbe inutile per verdure che debbono venir consumate senz'altro nel convito. Queste difficoltà, se pur debbono chiamarsi con tal nome, scompariscono, ove nella venditrice riconosciamo una *negoziante di fiori* (coronaria, στεφανόπωλος) e riteniamo gli oggetti in questione per semplici serti di foglie e fiori, per *ghirlande.* Come è noto, i cristiani solevano ornare con esse i sepolcri dei loro cari.[3] Le corde servivano a fermarle a chiodi infissi nella parete esteriore del sepolcro. La forma della ciocca, che è quella di ghirlanda corta (serta) converrebbe benissimo al tempo, cui appartiene l'affresco. Poichè, mentre i fiori sciolti o intessuti a ghirlande furono usitatissimi presso i cristiani di tutti i tempi, l'uso di corone era totalmente escluso.[4] La ragione ne è chiara, ove si pensi che le corone nel paganesimo formavano un ornamento essenziale nelle cerimonie di culto, feste e conviti.[5] L'esclusione delle corone era tanto generale nel cristianesimo, che gli artisti delle catacombe, nelle molte scene che possediamo di banchetti, non raffigurarono mai un coronato. Veramente le ghirlande di foglie e fiori di solito sono più sottili e lunghe di quelle di cui ora ragioniamo; ma la differenza non deve farci meraviglia, perchè le ciocche della nostra immagine, come si notò, somigliano ancor meno alle verdure nell'affresco dell'erbivendola. Pertanto nella scena in questione potrebbe con ugual diritto riconoscersene una che si svolge

[1] Ed. Mommsen-Blümner, VI, 11, 20, 33, 34, 35, 44, p. 16 ss. e 84 ss. Secondo la tariffa, un mazzo di broccoli di ottima qualità (cumae optimae) costavano *quattro* denari, di cipolle verdi (cepae birides) *quattro,* di crescioni (sisymbria) *dieci,* di fagiuoli freschi (fasioli) *quattro,* di asparagi da orto (asparagus hortulanus) *sei,* di asparagi selvatici (asparagus agrestis) *quattro,* di carote (pastinaca) *sei* o *tre* denari, a seconda della grossezza (1 denaro = centesimi 2.28 c.).

[2] Tav. 143, 2. Cfr. de Rossi, *R. S.*, III, tav. XIII. Ci occupiamo dell'immagine nel § 130.

[3] Bingham, *Origin. ecclesiast.*, vol. X, p. 76. Ai passi ivi citati di Sant'Ambrogio e San Girolamo va aggiunto quello assai noto del poeta Prudenzio (*Cathemerin.*, X, 169-172).

[4] Alla rimostranza del pagano Cecilio « voi non intrecciate fiori fra i capelli..., anzi interdite ai sepolcri le corone di fiori ». Ottavio presso Minucio Felice dà una risposta, nella quale distingue tra « flores sparsi, ac soluti et serti » e « coronae », le quali soltanto dichiara illecite. Dopo l'osservazione scherzevole che « il profumo dei fiori si aspira col naso e non coi capelli » egli dice: « Nec mortuos coronamus... At enim nos exsequias adornamus eadem tranquillitate qua vivimus. Nec annectimus arescentem coronam, sed a Deo aeternis floribus sustinemus (*Octav.*, 12, 6 e 38, 2-4, ed. Halm, p. 17, 54). Su questo soggetto cfr. anche Cypr., *De lapsis,* 2, ed. Hartel, I, 238: Frons cum signo Dei pura diaboli coronam ferre non potuit, coronae se Domini reservavit.

[5] A ciò si riferisce tutto il trattato di Tertulliano *De corona militis,* che deve la sua origine al noto episodio del soldato cristiano, che erasi rifiutato di porsi in capo una corona di alloro.

innanzi alla bottega di una coronária. Del resto, qualunque sia l'interpretazione da seguirsi, rimane certo che si tratta di una *scena di compera* e che questa è in stretta relazione col banchetto.

Ora è evidente il contenuto delle due immagini e la loro correlazione con le altre del cubicolo. Esse ci rivelano un episodio, ripetuto una o più volte all'anno, della vita di una coppia di sposi cristiani del III secolo. Figuriamoci che sia l'anniversario della sepoltura di uno dei congiunti, o qualunque altra occasione, che muova la coppia a visitare la catacomba. La donna prepara in antecedenza i commestibili necessari al convito funebre e li dà a portare in un sacco alla serva. L'uomo pensa al vino, sia che lo abbia portato da casa per mezzo di un servo, sia che lo abbia comperato in una delle tabernae prossime alla catacomba. L'andata al cimitero avviene separatamente, poichè la moglie, strada facendo, deve comprare ancora dei legumi pel pasto, o ghirlande per adornare i sepolcri della cripta gentilizia. Ivi, giunti al termine del cammino, pregano pel riposo delle anime dei loro defunti: così esige la fede cristiana, come induce a crederlo tutta la decorazione figurata dei sepolcri, e come espressamente chiedono molte iscrizioni. Essi innalzano le loro preci al *Buon Pastore,* la cui immagine è dipinta nel mezzo della volta del cubicolo: porti egli fra gli eletti le anime dei loro cari! Avendo fondata speranza che il Buon Pastore accolga la loro supplica ed ammetta i congiunti alla felicità, essi terminano col raccomandare se stessi ai beati. A quest'ultima prece si riferiscono le *quattro oranti* raggruppate attorno al Buon Pastore. Dopo la preghiera, essi in una cella sopra la catacomba celebrano il banchetto in onore dei loro congiunti, ricordandosi insieme naturalmente anche dei poveri, che in tali luoghi, come adesso, così allora, sempre si trovavano. Terminato il convito, tutti tornano a casa. Ed a noi mediante le pitture fu possibile accompagnarli nel pio pellegrinaggio alla sotterranea città dei morti.

2. Parete di fondo del cubicolo VII nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del III secolo. Tav. 65, 3.[1]

Pochi passi lontano dalla cripta or ora illustrata trovasi un cubicolo, che in antico, per risparmio di spazio, fu alzato, perdendo così la decorazione del soffitto. Per potervi seppellire alcuni altri cadaveri, furono eretti, sul davanti dei loculi delle pareti laterali, dei sepolcri in muratura, i quali a sinistra mutilarono, ed a destra coprirono l'affresco dipinto sulla parete di fondo. Questa immagine è l'unica superstite del cubicolo. Essa, come scrive il Bosio, fin da quando fu scoperta era « molto guasta » e dal lato destro tanto « confusa », che questa parte non potè « copiarsi ».[2] Del rimanente l'Avanzini fece una copia, la quale prova che egli comprese tutto a rovescio la composizione. Presso di lui trovansi nello sfondo quattro orci informi; il cuscino è convertito in una tavola a semicerchio con drappi che scendono in basso. A questa tavola, contro ogni convenienza, siede uno dei convitati; due altri ospiti si leccano le dita, ed il penultimo beve

[1] Bosio, *R. S.*, p. 355; Aringhi, *R. S.*, III, p. 83; Bottari, *R. S.*, II, tav. 109; Garrucci, *Storia*, II, tavola 47, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 355.

in una maniera possibile con un corno (rhyton), ma non con un bicchiere. Questa copia alterata fu pure pubblicata nei piccoli manuali di archeologia cristiana ed interpretata comunemente, a causa dei pretesi orci, per le « nozze di Cana ». Allo scopo di poter determinare il significato dell'originale, nell'inverno 1893-1894 feci scavare la cripta di nuovo interrata dopo il Bosio, e per fortuna ritrovai l'affresco in tale stato, che ne potei far eseguire una copia.[1] È dello stesso artista della scena convivale precedente, dalla quale differisce pel numero maggiore di convitati e tavole ed anche perchè, in luogo della inserviente, è dipinto un gruppo, che non è in alcuna relazione diretta col banchetto. I *sei* ospiti, secondo ogni apparenza uomini e donne alternati, giacciono sul sigma, appoggiandosi col braccio sinistro al cuscino. L'uomo sdraiato al posto d'onore prende con la destra il bicchiere presentatogli da un inserviente. Quest'ultimo è distrutto, ad eccezione del braccio col bicchiere; certamente somigliava al delicatus sopra descritto. Il terzo convitato beve ed il quinto solleva il bicchiere quasi volesse augurare a qualcuno πίε ζήσῃς. Delle donne, le due prime stendono le destre alle vivande preparate su *tre* tavole rotonde, che però oggi sono molto sbiadite: la terza, come Giona in riposo, sostiene con la destra il capo. Le tavole si riconoscono tuttora chiaramente; come dicemmo, dall'Avanzini furono trasformate in brocche, una anzi fu decorata con foglie di acanto.

A destra del banchetto il Bosio credè « riconoscere due figure, una delle quali offre qualcosa all'altra ». In realtà ivi è dipinta una rupe isolata, lavorata da un fossore col piccone, per incominciare lo scavo di una galleria. Il fossore era in parte coperto dal loculo in muratura che io, per liberarlo, feci rimuovere (maggio 1900). Si mostrò allora una seconda figura virile che si piega verso di un oggetto giacente al suolo: forse un fossore che toglie i pezzi staccati dalla rupe. Il gruppo dei fossori trovasi, senza alcuna striscia di divisione, immediatamente vicino al convito: in ciò io veggo un'allusione voluta dall'artista al luogo in cui si tiene il banchetto, cioè nella catacomba, o piuttosto sopra di essa. Pertanto anche qui abbiamo un banchetto funebre.

3. Parete anteriore dell'arcosolio vicino al cubicolo X nella stessa catacomba. Due strati di stucco. Prima metà del IV secolo. Tav. 167.[2]

Illustrando il primo affresco, rilevammo che i conviti funebri tornavano utili anche ai poveri. Così udimmo narrare di Santa Monica che essa prendeva per sè ben poco delle vivande portate nella visita ai sepolcri, e dava il resto ai circostanti. L'immagine dipinta nella parete anteriore sopra la volta dell'arcosolio vicino al cubicolo X ci presenta una prova monumentale di questo lato commendevole dei conviti funebri. Le copie pubblicate fanno vedere un banchetto con apparato tanto moderno, da rendere impossibile il formarsi una giusta idea della forma dell'originale. Mi causò quindi grande gioia il ritrovamento avvenuto nel 1899 dell'arcosolio che da molto tempo era perduto. Disgraziatamente le materie ammucchiate dentro e avanti ad esso danneggiarono di molto l'affresco in vari luoghi. In conseguenza non può ora discer-

[1] Tav. 65, 3.

[2] Bosio, *R. S.*, p. 395; Aringhi, *R. S.*, II, p. 123; Bottari, *R. S.*, II, tav. 129; Garrucci, *Storia*, II, tavola 57, 2.

nersi che cosa fosse dipinta alle due estremità, ai lati del gruppo principale, e poichè anche questo si presenta in forma nuova affatto, così solo dopo lunghe e ripetute indagini potei venirne a capo. Il confronto della mia tavola con la copia del Bosio (fig. 51) dimostra che anche qui l'Avanzini alterò quasi tutto. L'affresco rappresenta un convito tenuto da due uomini ed una donna. I commensali non sono già sdraiati, come altrove, sul sigma, ma seggono dietro una tavola quadrangolare, la cui mensa è decorata di intarsi ed è posata su due cavalletti. Nella fig. 52 diamo una ricostruzione della tavola, che in parecchi punti ricorda quella della lastra sepolcrale del museo Kircher: essa, contro le leggi della prospettiva, è disegnata come se si vedesse dall'alto. L'ospite seduto all'angolo sinistro tiene nella destra un bicchiere e l'offre ad un uomo vestito con discinta e scarpe, e che stende la destra al bicchiere appoggiandosi con la sinistra a un bastone. Il bastone induce a credere che l'artista in questo uomo volle raffigurare un povero che chiede l'elemosina ed è rifocillato dai commensali con del vino. Così risulta anche chiaro che la scena riproduce un convito funebre, giacchè un povero è inconciliabile col banchetto paradisiaco. La figura di mezzo, una donna, giustamente disegnata dall'Avanzini, solleva la destra col gesto di comando e tiene la sinistra appoggiata avanti a sè sulla tavola. Nessun cibo è imbandito: il vaso a larga bocca e senza anse, le scodelle e i pani che vediamo nelle copie, nell'originale invece non sono altro che la decorazione della mensa.[1] L'uomo barbato dell'angolo destro è di pieno profilo: parla ad un servo che ha discinta e scarpe, e frettoloso porta un piccolo recipiente con fuoco. Questo in un convito era assolutamente necessario sia per preparare e riscaldare le vivande, sia per la bollitura dell'acqua occorrente all'annacquamento del vino. Che cosa precisamente intendesse l'artista, ce lo direbbe l'oggetto che era dipinto a destra del servo, ma di esso rimangono solo informi resti colorati, dai quali nulla può dedursi; essi mancano nella nostra copia, perchè non si ebbe lo spazio necessario a disporvi l'apparato fotografico. L'affresco occupa l'ultimo posto fra le rappresentazioni del convito funebre sotto l'aspetto cronologico, essendo della prima metà del IV secolo.

Fig. 51.

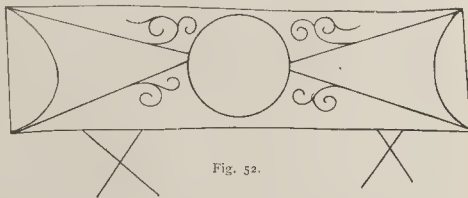



Fig. 52.

[1] Poichè le copie pubblicate riproducono l'originale completamente alterato, si comprende come gli archeologi non abbiano capito il significato del quadro. Cfr. su ciò Garrucci (*Storia*, II, p. 62) che adduce le varie interpretazioni e finalmente ne dà anche lui una errata.

4. Parete di fondo della galleria dei Flavi nella catacomba di Santa Domitilla. Due strati di stucco. Seconda metà del I secolo. Tav. 7, 4.

La rappresentazione più antica del banchetto è dipinta alla fine della galleria principale dei Flavi, sulla parete opposta all'ingresso. Fu scoperta dal de Rossi nel 1860 e pubblicata non molto dopo in copia relativamente fedele.[1] Se allora era piuttosto in cattivo stato di conservazione, ai dì nostri si aggiunsero altri danneggiamenti, trovandosi in un luogo esposto agli sfregi di visitatori indiscreti. Ciò non ostante con l'aiuto della copia si riconosce ancora chiaramente il soggetto della scena: due uomini vestiti di tunica discinta (synthesis)[2] seggono sopra un banco foggiato a divano, avendo avanti a loro una mensa rotonda a tre piedi, sulla quale stanno un pesce e tre piccoli pani. Del primo, che occupa il posto d'onore, mancano le braccia e la testa. L'altro è meno guasto; dall'atteggiamento della sua testa può dedursi che conversasse col vicino. Anche le sue mani sono distrutte; la destra era senza dubbio alzata col gesto oratorio. Come avviene pel tempo più antico, l'artista non accennò affatto la calzatura. Accanto alla tavola sta in piedi un servo, vestito di discinta senza maniche. Nella sinistra distrutta, che era abbassata, egli teneva un orcio, con la destra, ora parimenti distrutta, serviva un bicchiere.

Come è noto, il de Rossi vide qui rappresentata la comunione. Ma questa interpretazione è del tutto insostenibile, mancando i cesti di pane, che sono il segno distintivo del banchetto eucaristico.[3] La qualità delle altre rappresentazioni che, ad eccezione di Daniele e Noè, sono di natura puramente ornamentale, esclude inoltre l'idea del banchetto celeste, col quale, per giunta, male s'accorderebbe l'alta antichità dell'immagine, giacchè il banchetto celeste presuppone un simbolismo già progredito,[4] mentre l'affresco ci trasporta alla seconda metà del secolo I, cioè agli inizi del cristianesimo in Roma. Pertanto non resta altro se non vedere in questi due uomini persone che *celebrano il banchetto funebre* in onore dei loro parenti defunti. Più volte già rilevammo che, se non tutta, almeno in parte, la galleria dei Flavi fu decorata da artisti pagani. Se anche il convito si debba a costoro, è difficile decidere, ma il fatto che esso dal lato formale rimase completamente isolato, starebbe più pel sì che pel no.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1865, p. 42, 3. Questa copia passò nelle opere archeologiche.

[2] La tunica del primo è giallo-scura, quella del secondo bruna.

[3] Vedi sopra p. 43 s.

[4] Come vedemmo, le rappresentazioni rimasteci del banchetto celeste sono tutte del periodo della pace; che ve ne siano state di più antiche, ce lo fa sospettare l'affresco di Quinzia di cui ragionammo a p. 438.

CAPITOLO VENTESIMOQUARTO

Le rappresentazioni tolte dalle arti e mestieri.

§ 125. I FOSSORI.

Le istruttive investigazioni del de Rossi[1] sparsero grande luce sopra la corporazione dei *fossori,* cioè di quel ceto di uomini, cui si deve l'opera gigantesca delle catacombe. I fossori (fossores, fossarii, κοπιάται), come dimostrò il maestro, appartenevano all'infimo grado del clero inferiore, e spesso, nelle basiliche cimiteriali di Roma può dirsi sempre, esercitavano l'ufficio di ostiari, ossia di portieri e custodi. Fino al IV secolo avanzato furono stipendiati dalla cassa delle chiese: in seguito, come accennano i contratti di compera dei sepolcri, pare guadagnassero la vita col prodotto del lavoro delle loro mani. La natura della cosa esigeva che ogni catacomba avesse i suoi propri fossori. Che tra questi ve ne fossero pure di quelli che avevano una cultura superiore, che potevano abbozzare piante e fare tutto ciò che richiedeva la disposizione spesso così ingegnosa delle necropoli sotterranee, è un fatto che si impone ad ognuno che consideri l'architettura delle catacombe. Dobbiamo inoltre ammettere che nella corporazione dei fossori si trovassero anche pittori e lapicidi per la decorazione dei sepolcri e per l'incisione degli epitafi, e che questi parimente lavorassero per determinati cimiteri. Lo deduciamo non solo dal fatto che in una medesima catacomba rinvengonsi gruppi di pitture ed iscrizioni, opera della stessa mano, e che trasmettevansi per eredità, ma benanche dalla testimonianza positiva conservataci dalle *Gesta purgationis Caeciliani,* contemporanee alla persecuzione di Diocleziano. Ivi si parla di due fossori tradotti innanzi al tribunale. Alla solita domanda relativa alla loro condizione, uno si dichiara *fossore,* l'altro *artefice.* « Item inductis et adplicitis Victore Samsurici et Saturnino fossoribus Zenophilus v. c. consularis dixit:... Cuius conditionis es? Saturninus respondit: Fossor... Et remoto Saturnino Zenophilus v. c. consularis dixit...

[1] *R. S.*, p. 533 ss. Cfr. in proposito anche il Le Blant, *Inscriptions chrétiennes,* II, p. 191 ss.

Cuius conditionis es? Victor dixit: Artifex sum ».[1] Ora la classe degli artifices comprendeva anche pittori e scalpellini. In conseguenza l'autore del *De septem ordinibus Ecclesiae* non pretende troppo, quando prescrive ai fossori di « imitare Tobia, possedere la sua fede, la sua santità, il suo *sapere* e la sua virtù »: « tales fossarios ecclesiae convenit, qualis Tobia propheta fuit... eius fidei, eius sanctitatis, eius scientiae atque virtutis ».[2]

Ufficio principale dei fossori, come mostra il nome (fodere, cioè, sepulcra) era *preparare sepolcri.* A tale scopo in Roma, ove predominava la sepoltura sotterranea, essi dovevano scavare gallerie e cubicoli nella viva pietra, ed in essi poi preparare le più varie fogge di sepolcri, a seconda del bisogno e della commissione; lavoro duro e faticoso, *lavoro* semplicemente, come lo dicono le iscrizioni (laborare, κοπιᾶν). Se qualche lavorante meritò che la sua immagine venisse introdotta fra le produzioni artistiche della pittura cimiteriale, tali furono appunto i fossori. L'uso di eternare i fossori con immagini, sorse nella seconda metà del II secolo e durò fino a che non fu abbandonata la sepoltura sotterranea. Le loro figure ci sono rimaste nelle catacombe di San Callisto, di Santa Domitilla e dei Santi Pietro e Marcellino; esse sono riprodotte quasi tutte nell'opera nostra.[3] Da un esame risulta che le immagini, per lo più a due a due, sono dipinte nel lato interno della parete d'ingresso. Questa comparsa convenzionale, come pure il modo superficiale e schematico con cui sono trattate, provano che si volevano rappresentare, non determinate persone, ma fossori in generale, quindi piuttosto la condizione che individui particolari. È altrettanto chiaro che nei relativi cubicoli non dobbiamo cercare i sepolcri dei fossori: altrimenti gli affreschi non si sarebbero limitati a così poche catacombe. Solo due volte, nel IV secolo, avvenne che dei fossori furono dipinti o si fecero dipingere sui loro sepolcri.[4] In *tutte* le scene poi si tratta di fossori nel senso proprio della parola, cioè di *becchini*, il segno caratterisco del lavoro dei quali, era il piccone (ascia fossoria). Come vedremo tosto, non ne va esclusa neppure l'immagine di Diogene.

Nell'affresco più antico, nella cappella dei Sacramenti A 3, i fossori riconoscibili al piccone, accennano a tre scene eucaristiche.[5] Con questo l'artista volle affermare anche esteriormente la correlazione delle tre scene: che a tal uopo abbia scelto dei fossori, può trovare la sua ragione in ciò, che essi nella loro qualità di custodi delle catacombe, come più tardi di ostiari delle basiliche cimiteriali, dovevano aver somma cura che nessun profano prendesse parte alla celebrazione dei sacri misteri. Essi portano scarpe e tunica discinta. Negli altri affreschi, due eccettuati,[6] i fossori compaiono nell'esercizio del loro mestiere. Ora col piccone intaccano una rupe isolata per cominciare l'escavazione di una catacomba: ora, a lume di lucerna, lavorano sotterra per formare nuove gallerie e cubicoli, e per questo lavoro portano sempre, da lavoratori quali

[1] Optat., *De schism. donat.*, ed. Dupin, p. 265.

[2] Inter opp. S. Hieronymi, ed. Migne, 11, 155.

[3] Tavv. 48; 59; 65, 3; 103, 5; 112, 5; 113, 3; 180.

[4] Ciò avvenne dei sepolcri dei fossori Trofimo (Wilpert, *Alte Kopien*, tav. IV, 2) e Diogene (tavola 180), le cui pitture portano iscrizioni dipinte.

[5] De Rossi, *R. S.*, II, tav. XVII.

[6] Tavv. 48, 2; 180.

sono, la tunica *succinta*. Quantunque l'occupazione cui attendevano producesse un gran polverio, e perciò rendesse necessario coprirsi il capo, pure tre sole figure portano il pileus: tutte e tre nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, e che noi pubblichiamo per la prima volta.[1] I fossori non hanno altri capi di vestiario, essendo una giunta dell'Avanzini[2] il pallio che vediamo dato ad uno nelle copie pubblicate.[3]

Nel cubicolo XI della catacomba ad duas lauros, al fossore che lavora ne corrisponde un altro che fa lume con la lucerna.[4] Al tempo del Bosio le due figure erano ancora ben conservate, mentre al presente sono perite in parte insieme allo stucco. Col loro aiuto può ricostruirsi l'affresco inedito della parete di ingresso nel cubicolo, che ha la scena del miracolo del vino nella stessa catacomba: del fossore che lavora si vede solo il piede sinistro e parte della tunica; la tav. 113, 3 presenta quanto rimane dell'altro.

Finalmente in due affreschi i fossori compaiono in procinto di recarsi alla catacomba per cominciare il lavoro quotidiano.[5] Uno si trova nella parete d'ingresso del cubicolo doppio ai Santi Pietro e Marcellino ed è della prima metà del III secolo. Quando lo scopersi nel 1891 e lo feci subito dopo dipingere, era ancora in buono stato; più tardi, nello sgombrare il cubicolo, per disattenzione del cavatore si staccò dalla parete, andando in frantumi. Da poco fu fissato di nuovo alla parete, ma presenta vari danneggiamenti e lacune. Il fossore, vestito di scarpe e tunica manicata, succinta con alquanta trascuratezza, nella destra sollevata tiene un bastone, da cui pende la lucerna; sulla spalla sinistra ha gittato un sacco, che contiene senza dubbio le provvigioni necessarie per la giornata. La testa relativamente al resto è un po' sbiadita e confusa.

La seconda pittura, che rappresenta un fossore che si reca al lavoro, è quella notissima di Diogene. Essa adorna la lunetta della nicchia per sarcofago di un cubicolo sfuggito al Bosio e scoperto dal Boldetti, il quale ne pubblicò un disegno a contorni, reso diffusissimo dalla *Fabiola* del Wiseman. Dell'originale ora rimangono i laceri avanzi riprodotti a tav. 180. La distruzione è dovuta al d'Agincourt, il quale volle staccare l'affresco dalla parete. Diogene col piccone sulla spalla destra, tiene nella mano sinistra un bastone, al quale era fissata la lampada; sulla spalla sinistra portava un sacco, che il disegnatore del Boldetti trasformò in un pezzo di pelle. Naturalmente il sacco aveva la destinazione pratica già indicata; lo porta, sia detto qui di passaggio, anche il fossore munito di piccone e lucerna, che è graffito in una lastra sepolcrale ancora inedita, trovata ai Santi Marco e Marcelliano. Dietro a Diogene vediamo un edificio absidato, e ai due lati istrumenti usati dal fossore pel suo lavoro: un martello, una zappa, ed un piccone. *L'ombra dei piedi* riuscita alquanto sottile, nella copia del Boldetti diventò un compasso, al quale devesi specialmente l'errore di ritenere Diogene un geometra (mensor)[6] o uno scalpellino.[7] Gli istrumenti qui sopra enumerati,

[1] Tavv. 48, 3; 59, 2.
[2] Tav. 59, 1.
[3] Bosio, *R. S.*, p. 239; Aringhi, *R. S.*, II, p. 67; Bottari, *R. S.*, II, tav. 101; Garrucci, *Storia*, II, tavola 43, 2.
[4] Tav. 112, 5.
[5] Tavv. 48, 2; 180.
[6] De Rossi, *R. S.*, III, p. 539.
[7] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, II, p. 192 s.

come pure l'iscrizione dipinta, che era leggibile sopra la volta della nicchia, dicono chiaramente che Diogene non era altro che un fossore. L'iscrizione tramandataci dal Boldetti suona:

DIOGENES · FOSSOR · IN · PACE · DEPOSITVS
OCTABV · KALENDAS · OCTOBRIS

« Diogene fossore, deposto in pace l'ottavo giorno avanti le calende d'ottobre » (24 settembre).[1]

Il cubicolo pertanto era il luogo di sepoltura di Diogene: ivi egli riposava nella nicchia, in un sarcofago che da lungo tempo più non esiste.

§§ 126-127. L'auriga e il guerriero.

A' piedi della scala, per la quale ora si discende nella catacomba sotto la vigna Massimo sulla via Salaria Nova, trovansi due arcosoli con pitture molto importanti, di cui quelle ben conservate furono gravemente danneggiate dalla mania di distruzione di moderni vandali.[2] Ambidue risalgono alla prima metà del IV secolo e furono di già scoperti e resi di pubblica ragione dal Bosio.[3] In seguito ai grossolani sbagli commessi dall'Avanzini, il de Rossi credette di dover ritenere che gli arcosoli appartenessero ad una necropoli pagana, la quale, con l'andar del tempo, sarebbe stata congiunta con la catacomba cristiana; la sua opinione, quantunque combattuta dal Garrucci, fu universalmente accettata. Difatti essa aveva molto in suo favore, perchè la parte ove sono gli arcosoli, anche fino a poco fa, aveva l'apparenza di un piccolo ipogeo privato. Ma una scoperta ch'io vi feci nel 1901 dimostrò che l'ipogeo ha un'estensione molto maggiore di quella che prima credevo, e che è una catacomba cristiana. Andavo in cerca delle pitture, poi perdute, di un arcosolio e di un cubicolo, che il Bosio pone nelle vicinanze di quella regione. Per ritrovarle ad ogni costo, feci aprire la strada in due gallerie, impedite da grossi blocchi di tufo, e in tal modo potei sboccare in una parte molto ramificata, che io non avevo mai percorso. Ivi, e precisamente a breve distanza dai due arcosoli, fatti passare come pagani, m'imbattei in una delle pitture ricercate. Essa pure fu eseguita nel IV secolo e riproduce soggetti prettamente cristiani, cioè il Buon Pastore, il miracolo della sorgente, il sacrifizio di Abramo ed un orante.[4] Non potendosi neppur pensare che in Roma potessero essere stati seppelliti dei pagani in una catacomba cristiana, rimane provato senz'altro che i due arcosoli in questione furono eretti da cristiani e non già da pagani. Ottenuto questo risultato, fu necessario sottoporre ad uno studio particolareggiato le pitture, finora piuttosto trascurate. Le

[1] L'iscrizione era dipinta fra due colombe.
[2] De Rossi, *R. S.*, I, p. 23.
[3] Bosio, *R. S.*, p. 497 ss.; Aringhi, *R. S.*, II, p. 253 s.; Bottari, *R. S.*, III, tav. 160 s.; Garrucci, *Storia*, II, tavv. 68, 2; 69, 1.
[4] Tav. 146, 2, 3.

conclusioni di queste indagini sono di un certo interesse anche per l'archeologia profana, in quanto ad una classe di rappresentazioni artistiche ne aggiungono delle nuove, e per di più di un'epoca povera di monumenti pagani.

Come accennammo, le pitture di uno dei due arcosoli sono in gran parte distrutte, ma con l'aiuto delle copie antiche possiamo ricostruire interamente quanto manca e, basandoci su quel che rimane, correggere gli errori delle copie.[1] Nel centro della lunetta vedevasi, eseguito in grandezza naturale, il busto di un uomo giovane, la cui figura vigorosa, dalle larghe spalle, ricorda gli atleti delle terme di Caracalla. L'immagine era circondata da una cornice circolare e da una corona di foglie d'olivo. Ai due lati stava una figura femminile vestita di stola e palla, che nella mano sinistra (e rispettivamente nella destra) teneva un rotolo aperto. Già il Bosio aveva riconosciuto nel medaglione il defunto sepolto nell'arcosolio; ma a torto egli lo interpretò come uno dei soldati che, sotto l'imperatore Numeriano, furono martirizzati e sepolti in una catacomba della via Salaria. Qual mestiere abbia esercitato il defunto nella sua carriera mortale ce l'insegna l'affresco dipinto nella volta dell'arcosolio, il quale rappresentava un *auriga* (auriga, agitator, ἡνίοχος) vincitore, sopra una quadriga e che per ragione di simmetria era ripetuto due volte nella stessa forma. Nei due quadri l'auriga aveva il cappuccio di cuoio foggiato a elmo ed una tunica succinta, nella quale l'Avanzini dimenticò di disegnare le striscie usuali; nella destra sollevata teneva una corona e nella sinistra un ramo di palma. È totalmente distrutto il gruppo del campo sinistro della volta; dell'altro si vede tuttora la corona insieme con la mano che la tiene, il cavallo che è dalla parte di fuori a destra e la penna verde che ornava la testa del cavallo di timone a destra. Poichè, come è noto, non solo la tunica dell'agitator, ma anche la bardatura del cavallo ed inoltre i veicoli portavano i colori del partito,[2] così, a giudicarne dal colore dell'ornamento della testa, dobbiamo concludere che il nostro eroe circense stesse al servizio del partito *verde*, la *factio prasina*, la quale nel IV secolo, epoca dell'affresco, era unita coi *turchini* (*f. veneta*), e molto più forte[3] dei *rossi* (*f. russata*) che facevano causa comune coi *bianchi* (*f. albata*). Però non è lecito affermare che sia stato fra i verdi durante tutto il corso della sua vita. Sappiamo infatti che l'auriga spagnuolo Diocle riportò vittorie nei partiti bianco, verde e rosso,[4] e Gutta, un altro eroe delle corse a Roma, vinse anzi in tutti e quattro i partiti.[5] Si comprende facilmente come simili virtuosi, singolarmente abili, fossero molto ricercati, e come essi s'ingaggiassero ove trovavano migliori offerte. In conformità di ciò, anche il nostro auriga può aver tentato la fortuna in parecchi partiti. Alle vittorie da lui conseguite accennano le corone sciolte dipinte nella volta dell'arcosolio ai due lati dell'immagine centrale: accennano inoltre la corona

[1] Tavv. 145, 2; 146, 1. Una delle tavole contiene quel che resta delle pitture dell'arco, l'altra presenta la ricostruzione della decorazione di tutto l'arcosolio; in questa tavola i supplementi sono dati in semplici contorni.

[2] Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, II, p. 355.

[3] Nella catacomba di San Sebastiano situata non lungi dal circo di Massenzio, venne alla luce l'iscrizione di un CATADROMARIVS del partito turchino (Marucchi, *Guide des Catacombes*, p. 180).

[4] *C. I. L.*, VI, 2, n. 10048.

[5] *C. I. L.*, VI, 2, n. 10047.

e la palma che egli stesso sulla quadriga, e le due vittorie sospese in aria tengono in mano. Palma e corona erano infatti, insieme con i premi in denaro, la ricompensa solita dei vincitori del circo.

È noto di quale credito godessero i migliori aurighi in tutti i ceti della popolazione di Roma, dal plebeo all'imperatore. Già nel I secolo furono eretti in loro onore busti e colonne che li raffiguravano nel loro costume particolare. « Il naso aureo di Scorpo lo vedi splendere in ogni luogo » scrive Marziale[1] delle statue indorate di questo celebre auriga, che egli chiama « la gloria del clamoroso circo e la delizia di Roma ».[2] La smania di onorare in simil maniera le corse crebbe col tempo talmente, che faceva meraviglia a chi visitava l'eterna città il gran numero di statue di eroi circensi.[3] Le loro vittorie correvano sulla bocca di tutti: erano registrate non solo negli atti dei singoli partiti, ma anche nel diario pubblico di Roma e scolpite in tavole di marmo. Neanche i poeti disdegnavano cantarla coi loro versi. E ciò potè toccare anche all'eroe del nostro arcosolio, come persuadono le due figure femminili, che col Bottari[4] ottimamente possono interpretarsi per muse. In questo dobbiamo trovare anche la ragione, per cui egli nell'immagine principale dell'arcosolio è raffigurato come eroe, cioè nudo. Come dicemmo, il busto ce nè dava il ritratto in grandezza naturale. Quando la pittura fu scoperta nel 1594 doveva possedere straordinaria freschezza di colori, così che ne rimase colpito lo scopritore, Bosio, il quale, contro il suo solito, ne fece oggetto di lunga descrizione. Egli ne lodò l'eccellente esecuzione ed assicurò che il cocchiere aveva occhi azzurri, naso lungo, un'ombra di barba e capigliatura bionda. Data la veracità di questa descrizione, si potrebbe congetturare si tratti di un settentrionale. Però gli antichi interpreti delle pitture cimiteriali non erano tanto curanti dell'esattezza dei loro dati: il piccolo frammento della testa dell'auriga da me ritrovato fra le macerie dell'arcosolio, non presenta di fatto nè occhi azzurri, nè capelli biondi, e fa vedere che il pittore eseguì il busto con la usuale fretta, e per gli occhi impiegò un grigio sporco, pei capelli invece un rosso-bruno, che predomina poi in tutto l'affresco.

Le altre scene raffigurate nella volta dell'arcosolio hanno scopo puramente decorativo. Sopra le due quadrighe, tra due cavalli alati, sta su di una mensola a candelabro, un giovane con un capo di vestiario che gli copre soltanto il dorso, e con un piccolo cesto che egli tiene in alto con la sinistra sollevata. Il cesto è chiaramente riconoscibile nella figura a sinistra, ora quasi tutta perduta, mentre nella destra, che rimane, è scolorito tanto da non conoscersi. Nelle copie pubblicate, le due figure che portano cesti presero la forma di Venere. Specialmente per questo errore il de Rossi fu indotto a dichiarare pagane le pitture, poichè non può esservi posto per una Venere nella decorazione di un sepolcro cristiano. L'errore poi era tanto più facilmente correggibile, in quanto che nelle scene delle stagioni compariscono non di rado, ed anche isolati, simili canefori: ricordo qui soltanto quelli che trovansi in un cubicolo

[1] Mart., 5, 26.
[2] Mart., 10, 53.
[3] Friedländer, *Sittengeschichte Roms,* II, p. 329.
[4] Bottari, *R. S.,* III, p. 100.

della catacomba dei Santi Marco e Marcelliano presso il monastero dei Trappisti, e che sono identici ai nostri.[1] Il centro della volta è occupato da un cursore accompagnato dal suo cane, e che tiene nella sinistra un bastone e nella destra una brocca; è coronato di foglie, ha scarpe da corsa legate molto in alto e lo stesso vestiario dei due portatori di cesti. Il copista del Bosio ne cambiò il sesso e ne fece una « vittoria ».[2] Quello del Garrucci disegnò giustamente un uomo, ma gli pose in mano un pesce e tralasciò la corona di foglie, perchè per lui la figura era una rappresentazione di Tobiolo. Come mostra la mia tavola, la figura fu rovinata da colpi di zappa; per fortuna il danno avvenne in maniera, che potei ricostruire con tutta sicurezza il gruppo. Figure che portano brocche o calici, incontransi nell'arte pagana specialmente in iscene bacchiche, ove di frequente compaiono insieme con una pantera o con un leopardo: l'artista cristiano dipinse un cane, che bastava completamente allo scopo suo di riempire un vano. Nè fu casuale la colorazione in *verde* del mantello portato dal cursore e dai canefori: tutto doveva alludere al partito verde, cui apparteneva il nostro auriga circense. Del resto, per quanto egli abbia potuto essere famoso, noi dobbiamo crederlo di bassa origine. È vero che la sua arte non era considerata disonesta come quella dei commedianti e gladiatori,[3] ma per le fatiche e i pericoli annessi era esercitata per lo più da schiavi e liberti. Che fosse di condizione agiata, è permesso di crederlo dall'avere egli nella catacomba un cubicolo proprio e dall'essere seppellito in un arcosolio decorato con pitture. Ciò s'accorda con quanto sappiamo della condizione degli aurighi, dei quali tutti coloro che erano *virtuosi* nel loro mestiere, potevano accumulare considerevoli ricchezze.

Aggiungiamo ancora, che oltre all'arcosolio esistono altri due monumenti cristiani con rappresentazioni di aurighi, cioè il secchio plumbeo di Tunisi ed il vetro cimiteriale trovato dal Boldetti in una catacomba della via Appia o Ardeatina. L'una e l'altra figura furono molto fraintese dagli archeologi che le pubblicarono.[4] Il cocchiere raffigurato nel secchio tiene sollevata in alto nella destra una corona, come quella dell'arcosolio. Finora comunemente passava per un « gladiatore » e perciò, come dice il de Rossi,[5] per una « personificazione dell'anima cristiana » la quale dopo aver combattuto riceve la corona dell'immortalità.[6] Questo simbolismo fu già con ragione respinto dal Friedländer.[7] Nel vetro cimiteriale, di cui abbiamo soltanto la copia (fedele secondo ogni apparenza) del Boldetti, l'auriga comparisce nel suo caratteristico costume, ma senza il cappuccio di cuoio. La sua tunica è ornata di un disegno di palme; sopra di essa scorgonsi le cinghie che si incrociano sul petto. Ai due lati del capo trovasi la iscrizione: LIBER NICA, « Libero, che tu vinca! » acclamazione che leggiamo anche

[1] Tav. 244, 1, 3.

[2] Così chiama questa figura il Bosio.

[3] Quindi Valentiniano con una legge del 365 vietò di condannare un cristiano alla scuola dei gladiatori (*Cod. Theodos.*, 9, 40, 9). Cfr. Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, II, p, 421.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1867, p. 82 ss.; Garrucci, *Storia*, VI, tav. 428, 1 e 2.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1867, p. 83. Egli (il gladiatore) personifica l'anima del cristiano che, dopo combattuto e vinto, ha ottenuto la promessa immortale corona.

[6] I *Cor.*, 9, 24 s.

[7] *Sittengeschichte Roms*, II, p. 420, nota 4.

sopra di un auriga in un musaico pubblicato dalla contessa Ersilia Lovatelli.[1] Il cristianesimo di Libero è attestato dalla croce tracciata sulla sua fronte. L'artista dovè assegnare questo posto al « signum Christi » per mancanza di spazio; altrimenti l'avrebbe messo *al disopra* della testa della figura. Il de Rossi si lasciò trarre in errore da questo particolare, come pure dalle legacce giranti attorno alla tunica, e nel cocchiere vide un « confessore della fede, condannato probabilmente *ad metalla* »,[2] Il Garrucci con una violenta interpretazione andò tant'oltre da fare dell'auriga niente meno che papa Liberio; secondo lui l'iscrizione LIBER NICA sarebbe errata; essa doveva sonare: LIBERI NICA![3]

Il secondo arcosolio è lontano pochi passi da quello dell'auriga; le sue pitture sono molto sbiadite,[4] e dobbiamo a questo cattivo stato di conservazione se non furono toccate dai vandali moderni. L'immagine della lunetta fu rovinata da due sepolcri scavati posteriormente; vi si vede un guerriero armato di lancia e di scudo rotondo, vestito di tunica talare e di lunga clamide, allacciata con una fibula. Ora sono scomparse le scarpe, che egli aveva nelle copie antiche. A sinistra del guerriero sta un fanciullo con un piccolo oggetto rotondo fra le mani, forse un balocco; porta sandali e tunica succinta, ornata del lorum e di segmenti rotondi alle spalle e nel lembo inferiore. La cosa più naturale a ritenersi, è che il fanciullo sia il figlio del guerriero. Sopra il gruppo pendono le solite ghirlande, tralasciate dall'Avanzini e convertite in istrette striscie di panno dal Garrucci.[5]

La volta è divisa in tre spazi da larghe fasce: in quello di mezzo, attorniato da una cornice circolare, trovasi il busto di un uomo imberbe armato di lancia e vestito di tunica e clamide, cioè evidentemente il medesimo guerriero della lunetta. Il copista del Bosio lo cambiò in un vecchio barbato ravvolto in uno scialle moderno, e in lui il Garrucci, senza il minimo fondamento, credè di dover riconoscere il tribuno e martire Claudio. Lo stesso guerriero ricomparisce una terza volta nel campo a destra dell'« imago clypeata », ove è raffigurato con la spada sguainata ed in tunica succinta, senza la clamide. Per potervi dipingere le ghirlande, questa figura, originariamente ideata alquanto più in alto, fu tirata tanto in basso, che le gambe, in paragone con la parte superiore del corpo, riuscirono più corte di quasi la metà. Del primo abbozzo rimasero la spalla ed il braccio sinistro, che il pittore non ritenne necessario toglierc. Sulla tunica, oltre alla larga guarnizione nell'orlo inferiore, si vede lo stesso ornamento che in quella del fanciullo dipinto nella lunetta. Mancando la corazza, ne segue che il guerriero dovè appartenere alla *fanteria leggiera,* il cui armamento consisteva nello scudo rotondo (parma), nel giavellotto e nella spada corta;[6] egli è rappresentato nei tre quadri appunto con queste armi. La corona che vediamo sotto la mano destra,

[1] *Antichi monumenti illustrati*, tav. VI.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1868, p. 20.

[3] Garrucci, *Storia*, III, tav. 188, 3, p. 161.

[4] Bosio, *R. S.*, p. 501; Aringhi, *R. S.*, II, p. 255; Bottari, *R. S.*, III, tav. 161; Garrucci, *Storia*, II, tav. 69, 1.

[5] Il copista del Garrucci nella sua copia aggiunse anche due corone (sopra il fanciullo e a destra dello scudo), che non erano nell'originale.

[6] Marquardt, *Röm. Staatsverwaltung*, II, p. 322.

accenna alle onorificenze riportate durante la carriera militare;[1] lo stato di cattiva conservazione in cui trovasi ridotto non permette di determinarne la qualità. Nelle copie pubblicate, il guerriero con la spada dovè subire trasformazioni incredibili: l'Avanzini oltre alla tunica militare succinta, gli diede una lunga sottoveste che arriva fino alla noce del piede, e a destra disegnò un fanciullo inginocchiato sopra alcune legna e con le braccia stese in atto di pregare (fig. 53).[2] Così il marziale guerriero divenne il patriarca Abramo, che si accinge a sacrificare il figlio Isacco! La copia del Bosio passò nel Garrucci ed anche in posteriori manuali, e il Bottari aprì la lunga serie di coloro che nel singolare vestiario del soldato riconobbero le vesti sacerdotali dell'antico Testamento.[3]

Fig. 53.

La scena, che fa da riscontro al guerriero nel campo sinistro, presenta due figure molto sbiadite, di cui quella a destra è ***femminile,*** come risulta dalla lunga dalmatica. Essa pone la mano destra sulle spalle di un fanciullo, la cui tunica succinta ha gli stessi ornamenti che quella del fanciullo nella lunetta. Perciò anche qui abbiamo il figlio del guerriero; e trovandosi egli nel primo quadro insieme al padre, potrebbe dedursi che la donna, la quale familiarmente gli tiene la mano sulla spalla, non raffiguri altri che sua madre. Questo gruppo doveva trovarsi in cattivo stato anche al tempo del Bosio, dal momento che l'Avanzini nella sua copia mutò la posizione di due figure, anzi perfino il sesso della donna, e finalmente aggiunse una terza figura che manca nell'originale (fig. 54). Ciò non ostante agl'interpreti delle pitture cimiteriali non riuscì difficile di ravvisare in questa creazione dell'artista un fatto biblico: la maggioranza vi vide Mosè, che manda gli esploratori nella terra promessa (*Num.*, 13, 8); il Garrucci invece pensò al momento in cui l'amministratore della vigna tratta della mercede coi lavoratori.[4]

Fig. 54.

Pertanto le pitture ci presentano i membri di una famiglia di soldati composta di padre, madre e figlio, sepolti nell'arcosolio. Essi, insieme a quelli dell'auriga, sono gli *unici* affreschi cimiteriali che si riferiscano esclusivamente alla professione del defunto senza alcun accenno alla religione di coloro che li fecero eseguire.

[1] Marquardt, loc. cit., p. 556 ss.

[2] È più fedele la copia fatta pel Ciacconio dal *terzo* disegnatore, che ha solo il guerriero. Cfr. il mio *Alte Kopien*, tav. XXIV, 3.

[3] Bottari, *R. S.*, III, p. 103.

[4] Matt., 20, 12 ss.

§ 128. I fornai con gl'impiegati dell'annona.

Le catacombe situate sulle vie Ostiense ed Ardeatina, nonchè quelle a destra della via Appia, dipendevano dalla *prima* regione ecclesiastica, detta antonomasticamente «horrea». Essa con le regioni civili *decimaterza* e *duodecima* abbracciava l'Aventino, e così anche il centro e la sede dell'amministrazione annonaria, che doveva regolare e curare l'immenso consumo di granaglie che facevasi nella capitale dell'impero, ed in ispecie la compra e la vendita, l'importazione e la distribuzione gratuita a coloro che ne avevano diritto.[1] Al di là della Porta Trigemina, ai piedi dell'Aventino, sorgeva il porticus fabaria, il vicus frumentarius e i vastissimi magazzini e granai della città, fra i quali le horrea Galbiana più antichi ed importanti; qui trovavasi il porticus Aemilia e l'emporium, il porto di Roma con l'ufficio doganale, ove pagavasi il dazio d'introduzione (ansarium) per le derrate portate dalle navi nell'eterna città.[2] È quindi naturale che nei ricordati cimiteri si trovino monumenti relativi ai singoli rami dell'amministrazione annonaria e ritraenti persone che trovavansi in qualche relazione con la medesima. Così nella basilica di San Paolo esistevano già i sepolcri di un magazziniere di grano (horrearius) di nome Costantino, e di un fornaio Vitale della XII regione.[3] Di più, nella catacomba di Santa Domitilla fu seppellita una certa « Pollecla, che vendeva orzo sulla via Nova»;[4] inoltre nella stessa catacomba incontrasi di frequente, o graffito nella chiusura dei loculi, o inciso sul marmo, il *moggio* (modius), insegna dell'annona e della corporazione dei fornai (corpus pistorum). Ma ciò che qui ci interessa è una serie di affreschi eseguiti verso la metà del IV secolo in un cubicolo noto sotto il nome di «cripta dei fornai». Il quadro sulla parete stretta, nel fondo presenta un uomo di pieno prospetto, vestito di tunica ornata del lorum; egli sta dietro il moggio riempito di grano, che al di sopra va restringendosi e sotto ha tre bassi piedi quadrangolari.[5] A ragione il de Rossi vi riconobbe un membro della corporazione dei fornai, la quale aveva il suo sepolcreto in questo, e forse anche nei contigui cubicoli e gallerie.[6] Il mestiere del fornaio dapprima era spregiato,[7] ma poi acquistò grande importanza per la borghesia, essendochè se ne usufruiva per la « cura annonae ». Questa importanza crebbe ancor più quando furono abolite

[1] De Rossi, *Le horrea sotto l'Aventiuo e la statio annonae Urbis Romae*, negli *Annali dell'Istituto*, 1885, p. 229 s.; Id., *R. S.*, III, p. 515.

[2] Un'iscrizione trovata a' piedi dell'Aventino dice (*C. I. L.*, VI, 2, n. 8594): QVIDQVID VSVARIVM INVEHITVR | ANSARIVM NON DEBET.

[3] De Rossi, *Inscript.*, I, p. 466, 1026; p. 212, 495.

[4] La sua iscrizione: POLLECLA QVE ORDEV BENDET DE BIA NOBA era graffita con un istrumento a punta sulla chiusura di calce. Il Bosio (*R. S.*, p. 214) la vide in una delle gallerie opposte alla cripta di Ampliato scavate nel IV secolo; pare che ora sia perduta, essendo riuscite infruttuose tutte le mie ricerche per trovarla.

[5] Tav. 142, 2.

[6] De Rossi, *Le horrea*, negli *Annali dell'Istituto*, 1885, p. 229.

[7] Sueton., in *Aug.*, 4.

le (mensili) distribuzioni di grano (largitiones frumentariae) ed in loro vece furono introdotte le distribuzioni quotidiane di pane ai poveri.[1] I fornai della nostra cripta espressero la coscienza della dignità della loro condizione, facendo dipingere nel campo contiguo al moggio, il simbolo eucaristico della moltiplicazione dei pani; con ciò vollero ricordare allo spettatore che essi fornivano il pane occorrente pel sacrificio dell'altare.

In antico i fornai avevano anche la cura della macinazione del grano. Questo veniva trasportato con navi dalla Sicilia, dall'Africa e dall'Egitto a Pozzuoli, e di là ad Ostia; qui veniva caricato in barche, e dai barcaiuoli (codicarii) trasportato sul Tevere, « il più mite negoziante di tutti i prodotti della terra », al porto di Roma, ove veniva scaricato per mezzo di sacchi nei pubblici granai; di qui finalmente passava alle officine dei fornai, i quali lo riducevano in farina e pane. Gli affreschi alquanto danneggiati nella cornice inferiore del cubicolo rappresentano alcune di queste operazioni.[2] Sotto l'immagine del fornaio e sotto l'abside sinistra vediamo tre barche piene di grano, alle quali conducono dalla riva dei tavolati di assi.[3] Otto operai (saccarii) attendono a scaricare il grano e a trasportarlo nei magazzini pubblici: alcuni con le braccia aperte si affrettano ad andare a prendere dei sacchi, la maggior parte li porta colmi sulle spalle. Due impiegati a cavallo,[4] ognuno col bastone del comando in mano, sorvegliano perchè il grano venga consegnato in regola. Fra questi due spunta un saccarius, il quale s'affretta dal fondo verso la nave. Dobbiamo poi figurarci un decimo saccarius nel campo a destra della nave, sotto la scena della moltiplicazione dei pani: il Bosio trovò fin dal suo tempo distrutta questa figura, poichè si era per di qua penetrati nella cripta, traforando la parete.

Come già notammo, il frumento dai granai pubblici veniva portato nelle officine dei fornai. A ciò si riferisce la scena a destra di chi entra, ove quattro lavoratori portano in una barella una buona quantità di grano, appoggiandosi con la destra a un bastone;[5] i due davanti tengono le stanghe delle barelle sotto il braccio sinistro, gli altri due, parzialmente distrutti, sulle spalle. Chiudono la serie delle pitture, sette uomini in colloquio fra loro, vestiti di tunica, e, come sembra, di toga stretta. Essi rappresentano di certo coloro, ai quali veniva portato il grano, ossia i fornai. Contro tale interpretazione non può farsi valere la diversità d'abito, poichè il fornaio che sta dietro il moggio è dipinto come soleva stare in bottega, quindi solo con la tunica discinta, mentre gli altri hanno l'abito di passeggio, cioè tunica e mantello.

Tutti questi affreschi furono copiati dall'Avanzini pel Bosio con alcuni grandi

[1] È incerto quando ciò avvenisse; il Marquardt (*Römische Staatsverwaltung,* II, p. 132, 417) attribuisce il cambiamento ad Aureliano.

[2] Tavv. 142, 2; 194 s.

[3] Nell'affresco dissotterrato in Ostia, che presenta il caricamento del grano, ai portatori dei sacchi serve di mezzo d'ascensione una semplice asse appoggiata alla barca che, come al solito, è sproporzionatamente piccola. L'affresco ora si conserva nel museo Vaticano (nella sala delle Nozze Aldobrandine).

[4] Si è conservato solo il secondo, essendo il primo stato sacrificato dalla mania collezionista del d'Agincourt (v. p. 157).

[5] Tav. 195.

errori:[1] per accennare i due principali, il copista fuse insieme il fornaio col moggio, facendone un'informe donna corpulenta; poi tralasciò le tre barche, per cui non si sapeva donde venissero e dove andassero i portatori di sacchi. Così furono date le più strane interpretazioni di queste scene. Invitato dal de Rossi, io sottoposi nel 1887 a diligente esame le pitture, e tale esame mi rese possibile la correzione degli errori incorsi nelle copie pubblicate.

Questa fu una delle mie prime indagini indipendenti.[2]

§ 129. L'orzarolo.

Alla distanza di pochi passi dalla cripta dei fornai trovasi un arcosolio, nel quale l'affresco della parete sopra la volta rappresenta un soggetto affine alle pitture qui sopra esaminate, e che appartiene alla stessa epoca. È molto scolorito ed annerito, ma si può riconoscere con sicurezza nei punti principali.[3] Per l'angustia dello spazio non potei farne eseguire la fotografia: debbo perciò rimandare alla copia che ne fu fatta su mio disegno.[4] L'affresco ci trasporta nell'*interno della bottega* di un *orzarolo*. Nel centro vedesi un banco rettangolare decorato nel lato anteriore da due ornamenti circolari, dietro il quale siede un uomo che guarda a sinistra.[5] Questi non porta che la tunica discinta listata di nero nell'orlo inferiore e sul davanti delle maniche, fregiata inoltre del lorum di simile colore, non che dei soliti segmenti; nella sinistra abbassata tiene un rotolo spiegato, mentre solleva e stende la destra. Sotto questa mano veggonsi tracce di una iscrizione dipinta, composta di due parole. Sono perfettamente chiare soltanto le due lettere di mezzo della prima parola, VN. Dopo ripetuti tentativi riuscii a decifrarla; essa dice: SECVNDE | SUME.[6] « Secondo, prendi! ». L'oggetto che deve essere preso è senza dubbio il rotolo, poichè colui che siede non offre altro.

Ai due lati del banco stavano, distribuiti in numero uguale, sei uomini, uno dei quali, l'ultimo a destra, è perito insieme allo stucco: i superstiti sono vestiti come la figura principale del centro.

Il primo a destra sta dietro una tavola a quattro zampe, sulla quale trovasi un *vaglio* (cribrum) per istacciare il grano. Appoggia la sinistra sull'orlo superiore del vaglio;

[1] Bosio, *R. S.*, p. 227; Aringhi, *R. S.*, I, p. 535; Bottari, *R. S.*, II, tav. 57; Garrucci, *Storia*, II, tavole 20, 4 e 22, 1, 2.

[2] Cfr. il mio articolo: *Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla*, nella *Röm. Quartalchr.*, 1887, p. 26 e 30.

[3] Nella pianta del Bosio l'arcosolio ha il n. 19; esso e quello che gli sta di fronte sono brevemente indicati come « monumenti arcuati dipinti, in parte scoloriti ».

[4] Cfr. *Röm. Quartalschr.*, 1887, tav. I.

[5] Un bassorilievo del museo Vaticano pubblicato dallo Jahn (*Berichte der königl. sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, 1861, tav. X, 4, p. 348 s.) mostra un banco consimile, ma soltanto con decorazione rettangolare.

[6] Nella parola SVME le lettere V, M, E sono in forma di nesso.

stendeva forse la destra che non si riconosce più, verso il rotolo offerto, così che egli sarebbe Secondo. Alla tavola è unita una panca, sulla quale egli, stanco, può sedere; alludendosi con ciò al fatto che Secondo doveva essere a lungo occupato a vagliare il grano. Della figura seguente rimane solo la metà inferiore; l'ultima, come già dissi, è completamente perduta. A sinistra della figura principale sta un *misuratore* del grano (mensor frumentarius) che tiene nelle mani il *bastone* (virga, regula) che serviva a togliere il grano eccedente la misura; ai suoi piedi vedesi un moggio che si allarga verso la bocca, il cui colore nero è quasi scomparso per modo che ora trasparisce il carnicino della gamba sinistra ed il fregio all'orlo della tunica. L'uomo che segue, evidentemente ha l'ufficio di *pesare*, poichè tiene nella mano sinistra una stadera della forma in uso anche oggi. Dell'ultima figura rimangono solo le gambe e parte della tunica.[1] Nello sfondo vedesi attaccato alla parete uno scaffale con piccoli scompartimenti nei quali trovansi sacchi ed oggetti informi. Simile apparato presenta il frammento di un bassorilievo, la cui scena, secondo lo Jahn, «con certezza va riferita alla vendita di viveri».[2] Nei sacchi del bassorilievo dobbiamo perciò immaginarci che vi siano piselli, fave, ecc. Lo scaffale nel nostro affresco è pertanto un segno sicuro che la pittura rappresenta l'interno della bottega di un *negoziante:* quindi va rigettata l'idea di un *impiegato* dell'annona,[3] perchè uno esclude l'altro. L'uomo che siede nel mezzo, la figura principale, è il padrone della bottega; le persone a' suoi lati sono i suoi aiutanti. Il misuratore del grano, il vaglio ed i sacchi nello scaffale, determinano le mercanzie in vendita nel negozio, cioè grano, fave, piselli, ecc.: abbiamo che fare in conseguenza con un *orzarolo* (negociator frumentarius et leguminarius).[4] Il fatto che il negoziante si fece dipingere fra sei aiutanti ci autorizza a concludere che egli godesse di una discreta posizione finanziaria; ad ogni modo la sua bottega era più importante di quella di Pollecla, la quale secondo ci rivela il suo epitafio, «vendeva» soltanto «orzo». Non mancherebbe d'interesse sapere che cosa egli intendesse fare, consegnando il rotolo a Secondo. Ma l'ordine dato è troppo vago, perchè possa determinarsene il contenuto con qualche probabilità: tanto per proporre una congettura, forse il rotolo conteneva il computo o la quietanza di merci vendute, forse il catalogo delle merci da spedirsi dietro commissione.

[1] I noti bassorilievi del sepolcro del fornaio Marco Vergilio Eurisace permettono di congetturare che fra le figure perite o deteriorate del nostro arcosolio si trovasse anche uno *scriba* o *computista* (a libellis, tabularius, a rationibus) Cfr. *C. I. L.*, VI, 2, n. 8450, 8474, 8477.

[2] *Berichte der königl. sächs. Gesellschaft d. Wissensch.*, 1861, tav. XIII, 4, p. 350.

[3] Diedi questa spiegazione quindici anni fa, allorchè pubblicai l'immagine per la prima volta.

[4] Cfr. *C. I. L.*, VI, n. 9683, ove è ricordata una «negotiatrix frumentaria et leguminaria ab scala mediana» e n. 1620, ove si parla di «mercatores frumentarii et olearii aerarii».

§ 130. L'erbivendola.

Alla scena dell'orzarolo facciamo seguire l'immagine dell'*erbivendola*,[1] scoperta dal de Rossi in San Callisto nella regione dei Santi Gaio ed Eusebio[2] e che rimonta alla metà del IV secolo.

Essa occupa la lunetta di un arcosolio e fu tagliata in due da un sepolcro scavato posteriormente nel centro. Non può esservi alcun dubbio circa il soggetto della rappresentazione. Una donna sta in piedi fra due tavole di diversa grandezza, disposte su cavalletti e cariche d'ogni sorta di erbaggi; è a capo scoperto, porta una dalmatica ornata del clavo, e scarpe. Volto e mani sono guaste; forse teneva nella destra delle verdure da lei poste in vendita. Sotto la tavola più grande vedesi in terra un cesto, esso pure pieno di erbaggi.

Sorprende il ritrovare in una semplice erbivendola tanto senso artistico da farsi adornare il sepolcro con affreschi. Veramente il ciclo è molto ristretto; nella volta dell'arcosolio sono dipinti tralci di vite con grappoli ed uccelli, e nella parete esterna, a destra la sorgente miracolosa, a sinistra la risurrezione di Lazzaro (in gran parte distrutta).

§ 131. I barcaiuoli.

Come il grano, così anche il vino e l'olio venivano trasportati da Ostia al porto di Roma pel Tevere con delle navi. Il trasporto si faceva in anfore ed era compiuto dai già ricordati *barcaiuoli del Tevere* (codicarii).[3] A questo commercio, che, dato il traffico colossale e mondiale di Roma, doveva essere assai importante, si riferisce la pittura nella lunetta dell'arcosolio di un cubicolo situato nella catacomba di Ponziano.[4] La pittura è distrutta in molti punti insieme allo stucco; vi si vede una nave a vela, che ha a bordo un carico di anfore. Un marinaio completamente nudo è sulla prua della nave e, piegato alquanto in avanti, tiene con vigoria il remo; di un secondo marinaio, che sedeva al timone, rimangono tenui reliquie, che mancano nelle copie pubblicate.[5] L'affresco risale alla prima metà del IV secolo; la sua presenza nella catacomba di Ponziano si spiega facilmente, se si pensa che questa necropoli è posta in prossimità del Tevere. Questa vicinanza rende probabile che ivi avesse la sua sepoltura una corpo-

[1] Tav. 143, 2.
[2] De Rossi, *R. S.*, III, tav. 13, p. 77 e 79.
[3] Cfr. p. 486.
[4] Tav. 173, 1.
[5] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, tav. X, 2; Garrucci, *Storia*, II, tav. 88, 2.

razione funeratizia dei barcaiuoli del Tevere (corpus codicariorum). È però anche possibile che il cubicolo, nel quale l'affresco con la scena della nave occupa un posto così spiccato, fosse la cripta di famiglia di un ricco impresario che esercitava in grande l'industria del trasporto delle merci.

§ 132. I bottai.

La *botte* nelle pietre sepolcrali va presa per lo più come un'*allusione al mestiere* del defunto o di colui che fece porre l'iscrizione. Con questo significato essa comparisce una sola volta nella pittura, cioè in un affresco eseguito all'incirca verso la metà del IV secolo nella lunetta di un arcosolio a Santa Priscilla. L'arcosolio ha una forma che esce dall'ordinario, con ricchi ornati architettonici, e perciò gli dedicammo una tavola a colori (202). La pittura in se stessa è rozza e merita la nostra considerazione solo per l'oggetto che rappresenta. L'Avanzini ne fece una copia discreta, che fu accolta nella *Roma sotterranea* del Bosio (p. 557).[1] Vediamo otto uomini imberbi, raggruppati simmetricamente, che con stanghe portano una grande *botte*. Sono vestiti di tunica manicata succinta e scarpe, e, come i portatori nella cripta dei fornai, s'appoggiano con la destra a un bastone. Alla loro sinistra giacciono, una vicino all'altra, due grandi botti, di cui sono disegnati malamente i cerchi.

Non mancò chi desse peregrine interpretazioni di questo gruppo tolto dalla vita degli operai: il Bottari, per esempio, pensava ad otto martiri o confessori condannati a trasportare l'acqua occorrente per costruzioni di edifici, il Garrucci vi ravvisò la rappresentazione di una cantina, ed in questa, appellandosi a Tertulliano, un'allegoria del sepolcro. Per noi non esiste il menomo dubbio che le tre botti debbano considerarsi come *segno del mestiere di bottaio.*[2] Nulla quindi osta a riconoscere negli otto portatori della botte i rappresentanti di un collegio funeratizio di bottai (corpus doliariorum); ci autorizza a ciò non solo il loro numero abbastanza grande, ma anche tutta la regione uniforme, nella quale si trova il cubicolo con questo arcosolio dipinto.

§ 133. Il vignaiuolo.

Nei bassorilievi di sarcofagi, che rappresentano scene della vendemmia vedesi per lo più tirato da due buoi un carro carico di cesti con grappoli o di un grande otre. Queste rappresentazioni ci danno la chiave per interpretare un affresco esistente nella volta di un arcosolio al coemeterium maius; esso contiene un enorme recipiente su di

[1] Aringhi, *R. S.*, II, p. 317; Bottari, *R. S.*, III, tav. 184; Garrucci, *Storia*, II, tav. 79, 2.

[2] Trovavansi in una bottega da *stovigliaio* due uomini che trasportano un'*anfora*. Cfr. Jahn, *Berichte der königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1861, p. 354, n. 237.

un carro a due ruote (currus) tirato da due buoi[1] guidati da un uomo con una fune, e dal medesimo frustati perchè s'affrettino. La somiglianza della pittura coi bassorilievi ci costringe a ritenere che anch'essa riproduca una *scena di vendemmia;* quindi vada considerata come segno del *mestiere di colui* che era sepolto nell'arcosolio; il quale doveva essere un *vignaiuolo.*

L'affresco è rozzo e molto scolorito; una iscrizione con data[2] ci permette di fissarne l'esecuzione all'anno 370. L'Avanzini nella sua copia tralasciò il carrettiere, che perciò manca anche in tutte le altre riproduzioni.[3] Deve attribuirsi all'imperfezione dellecopie pubblicate se ancora recentemente si escogitò un'interpretazione simbolico-sacra pure di questa immagine.

Sguardo retrospettivo.

La maggior parte degli affreschi esaminati in questo capitolo rappresenta scene, le quali ci hanno fatto conoscere il *mestiere ed arte dei defunti, di cui ornano i sepolcri.* Essi compaiono solo all'epoca della pace e sono così rari, che ognuno forma un *unicum.* Lo stesso fatto può constatarsi anche nell'epigrafia: sono rarissime, e per lo più di epoca tarda, le epigrafi con l'*indicazione dello stato* del defunto. Poichè questo fenomeno avviene in due campi diversi, è evidente che la rarità di tal sorta di monumenti non è dovuta al caso; si deve invece all'influsso del Vangelo, che con le sue dottrine abolì la disuguaglianza delle classi. I cristiani innanzi a Dio sono tutti uguali; essi hanno Dio per Padre comune ed il cielo per patria. Per questo i martiri alle domande del giudice sul loro nome, genitori, professione e nazione solevano rispondere « Christianus sum! » Così, per esempio, nella celebre lettera del clero di Lione leggiamo che il martire Santo « resistè con tale fermezza ai carnefici, da non rivelare nè il suo nome, nè quello della famiglia e della sua patria, nè rispondere alle domande se fosse schiavo o ingenuo, protestando ad ogni interrogazione: « Christianus sum ».[4] Tutto si conteneva nella confessione « io sono cristiano »; « qui enim, Christianus sum, dixit, et patriam et genus et *artis professionem,* et omnia declaravit » leggiamo nell'omelia del Crisostomo in onore del martire Luciano, che ottenne la palma nella persecuzione di Massimino Daza.[5] Dopo ciò si comprende perchè tanto poco curassero gli antichi cristiani di indicare con pitture a chi visitava i loro sepolcri, la professione esercitata durante la loro vita. Vedemmo che essi volevano fargli sapere cose di molto maggiore

[1] Tav. 245, 2.

[2] Cfr. sopra p. 115.

[3] Bosio, *R. S.*, p. 475; Aringhi, *R. S.*, II, p. 213; Bottari, *R. S.*, III, tav. 155; Garrucci, *Storia*, II, tav. 67, 1.

[4] Ruinart, *Acta Martyrum sinc.*, ed. Ratisb., 111, VI. Il martirio di questi santi avvenne nel 177.

[5] Ruinart, loc. cit., 530.

importanza, cioè quelle che concernevano la salute delle anime: essi richiamavano la sua attenzione sulle principali verità della fede cristiana; gli dicevano che erano stati battezzati, che credevano nella divinità di Cristo, confidavano nella misericordia divina ed attendevano una sentenza benigna dal divin giudice; lo supplicavano a pregare per loro, assicurandolo che essi, accolti nella felicità eterna, non lo dimenticherebbero. Insomma anche qui risuona ovunque il «Christianus sum!»: il defunto era cristiano, visse da cristiano e come cristiano passò all'eternità, ove sperava di ricevere da Cristo, suo redentore, la mercede della eterna beatitudine.

Appendice.

Mentre erano in corso di stampa le ultime pagine di questa mia opera, fu scoperto in un piccolo ipogeo anonimo sulla via Latina un arcosolio dipinto con molte scene che aumentano il numero di quelle già conosciute, fra cui senz'altro debbono annoverarsi. Le riproduciamo in tre tavole: la tav. 265 dà la veduta generale dell'arcosolio; le due seguenti contengono i singoli soggetti rappresentati. Gli affreschi sono eseguiti su stucco di due strati, ma grossolano, e dovrebbero essere della metà all'incirca del IV secolo: dal lato tecnico possono paragonarsi a quelli delle catacombe di Trasone e di San Sebastiano.[1] L'artista aveva la particolarità di dipingere fra le scene dei vasi a forma di calice (del resto comuni nell'arte cimiteriale): due sono sopra sottili peducci, tre mancano di ogni sostegno. — L'immagine principale dell'arco presenta il Buon Pastore che porta sulle spalle la pecora fra il gregge degli eletti rappresentato con quattro pecore, una delle quali riposa e le altre tre sono in piedi. Il pastore ha il vestiario proprio completo; con la destra tiene le zampe anteriori della pecora e nella sinistra un bastone diritto. Questo gruppo che è incorniciato da due alberi, conserva grande freschezza di colori; nella serie avrebbe dovuto seguire al n. 76.[2]

Degli affreschi dipinti ai lati del Buon Pastore, tre esprimono « la supplica dell'aiuto divino per l'anima del defunto » e spettano perciò al capitolo *decimottavo*. Nei due campi estremi vediamo le solite scene di Giona: a sinistra un marinaio getta dalla nave il profeta nelle fauci del mostro e a destra Giona, sporgente fino alle cosce dal pesce, protende le braccia verso la riva; vicinissima all'acqua trovasi la pergola con la zucca, sotto la quale egli riposa. Del mostro della seconda immagine rimane ora solo la parte anteriore, di Giona in riposo, la testa con le spalle.

A destra del Buon Pastore il pittore eseguì due scene, una sopra l'altra. Sotto si vede l'arca di Noè, il quale stende le braccia verso la colomba che porta il ramo di olivo. L'arca ha la forma solita di una cassetta con coperchio e piedi ed è dipinta sul

[1] Tavv. 158, 1; 163, 2; 164, 2.

[2] Cfr. sopra p. 417.

medesimo piano del Buon Pastore, il che vuol dire che è concepita come già arrivata su terra ferma. Sopra Noè trovasi Daniele in forma di orante nudo fra due leoni accovacciati. Ove era fermata la lastra di chiusura dell'arcosolio, i colori sono totalmente periti in vari luoghi; il resto invece è assai ben conservato. Nella serie, Giona seguirebbe al n. 45, Daniele al n. 26 e Noè al n. 22.[1]

La scena a sinistra del Buon Pastore rientra nella cerchia delle rappresentazioni *cristologiche:* il Redentore con la destra tocca un uomo vestito di tunica discinta, che s'è gittato in ginocchio, facendo il gesto di chi supplica. Dal momento che Cristo non tocca i suoi occhi o la sua testa, ma la spalla (sinistra), noi non possiamo riconoscere nella scena la guarigione del cieco; dobbiamo anche escludere il risanamento dell'ossesso, perchè l'uomo in ginocchio, è vestito. Rimane quindi soltanto possibile la *guarigione del lebbroso,* della quale più addietro citammo due rappresentazioni.[2] Così l'affresco della via Latina ci dà il terzo esemplare di questo soggetto: esso si distingue dagli altri due in quanto che Cristo tocca il lebbroso, mentre negli altri fa il gesto di parlare. Non ostante questa diversità, anche qui il pittore si attenne al racconto biblico, giacchè i tre evangelisti dicono espressamente che Gesù *toccò* il lebbroso con la destra distesa dicendo: « volo, mundare ».

Occupano la lunetta due scene eucaristiche, le quali hanno grande affinità con quelle della cappella dei Sacramenti A3 illustrate nel § 82. Nel centro, dodici uomini sono sdraiati a banchetto attorno al sigma. Le vivande imbandite furono rovinate da un loculo: con somma probabilità consistevano in pani e pesci. A destra Gesù compie il miracolo della moltiplicazione dei pani, toccando con la verga uno dei cesti di pane, che, ad eccezione del più alto a sinistra, furono distrutti dal loculo. Siccome il banchetto simboleggia la comunione, così il miracolo della moltiplicazione, come è noto, simboleggia la consecrazione. Alla stessa guisa che nella cappella dei Sacramenti, anche qui i due simboli si seguono immediatamente; e come là vicino al Salvatore, che opera il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, sta un'orante velata per « alludere all'effetto della comunione »,[3] così anche qui, naturalmente nello stesso significato, vedesi un'orante velata a sinistra dei commensali, come riscontro a Cristo « consecrante ». È meraviglioso l'accordo delle pitture eucaristiche di questi due monumenti: esso è una novella prova di quanto fossero lontani dalla verità coloro che riconoscevano nell'orante accanto alla mensa a tre piedi « il simbolo della Chiesa » ed in Cristo che opera il miracolo della moltiplicazione sul tripode il « prete consecrante ». Questo errore gettò sì profonde radici, che sebbene da me corretto *sei* anni fa,[4] in certi manuali fu ripetuto anche ai nostri giorni.

Costituisce una *novità* iconografica nella scena convivale dell'ipogeo sulla via Latina, il *numero duodenario dei commensali.* Forse il pittore fu indotto a raggruppare dodici uomini attorno al sigma, dal numero dodici dei cesti ricordati in uno dei miracoli

[1] Cfr. pp. 349, 314 e 320.
[2] Cfr. § 68, pp. 205 s.
[3] V. sopra pp. 266 s.
[4] Cfr. *Sakramentskapellen,* p. 21.

della moltiplicazione. I commensali simboleggiano le turbe saziate da Cristo; si andrebbe perciò errati se si volessero riconoscere nei dodici i dodici Apostoli. Non può neppure pensarsi che il quadro sia una rappresentazione dell'ultima cena, poichè il Salvatore non siede a mensa insieme ai dodici, nè ad essi offre il pane ed il calice.

Per facilitare un rapido sguardo comprensivo su tutte le pitture delle catacombe di Roma, presento, in fine, in due *supplementi*, il catalogo cronologico delle medesime, disponendolo, prima, secondo i cimiteri, poi in serie ininterrotta.

SUPPLEMENTO PRIMO.

I sepolcri dipinti delle singole catacombe in successione cronologica.

I.

Catacomba di Santa Domitilla sulla via Ardeatina.

1. Galleria dei Flavi. Seconda metà del I secolo. Tavv. 1-5; 6, 1; 7, 1, 3, 4; 8, 1.

Volta: vite con putti ed uccelli, putti che portano nastri e bastoni, ornamenti a forma di stelle e delfini.

Parete sinistra e nicchie: Daniele nella fossa dei leoni, pescatori, putti, animali, elementi decorativi e Noè.

Parete destra e nicchie: ornamento di fiori a forma di stelle, testa ornamentale e paesaggi.

Parete di fondo: banchetto funebre.

2. Il più antico cubicolo. Fine del I secolo. Tavv. 6, 2; 7, 2; 9 ss.; 12, 1.

Volta: Buon Pastore fra elementi decorativi.

Parete sinistra ed arcosolio: figure ornamentali maschili e femminili, Buon Pastore fra elementi decorativi e paesaggio.

Parete di fondo ed arcosolio: putto che porta una pecora e Buon Pastore fra quattro pecore.

Ingresso e parete d'ingresso: figura ornamentale femminile, mostro marino e pecora col vaso da latte.

3. Cripta di Ampliato. Prima metà del II secolo. Tavv. 30; 31, 1.

Pareti: pittura architettonica ed animali.

Primo arcosolio: due pavoni rivolti ad un'iscrizione e decorazione a fantasia.

Secondo arcosolio: calice fra due uccelli e decorazioni a fantasia.

Sul soffitto rialzato nel IV secolo, una vite.

4. Cubicolo presso la basilica di Santa Petronilla. Fine del II secolo.

Volta e pareti: uccelli, tazze ed ornamenti a forma di stelle.

5. Cubicolo all'ingresso nell'ipogeo dei Flavi. Principio del III secolo. Tavv. 53 s.

Scene decorative: tre volte Amore e Psiche che raccolgono fiori, tre piatti foggiati a conchiglia fra una coppia di colombe, pappagallo, pavone, molti festoni di fiori con rami di rose e foglie.

6. Cubicolo III. Prima metà del III secolo. Tavv. 40, 2; 54 ss.

Volta: Orfeo, miracolo della sorgente, Daniele nella fossa dei leoni, risurrezione di Lazzaro, David con la fionda. Nei campi intermedi, una scena d'animali in ciascuno.

Arcosolio principale: (fronte) i tre fanciulli nella fornace fra due Santi; (volta) Noè, Giona in riposo e disturbato del sole, Tobia col pesce e Giobbe: (lunetta) Buon Pastore.

Arcosolio destro: (fronte) la moltiplicazione miracolosa dei pani fra Cristo e la Samaritana: (volta e lunetta) giudizio di un defunto raccomandato da un Santo.

Parete d'ingresso: la guarigione del cieco nato e del lebbroso.

Ingresso al cubicolo: due volte il montone col secchio.

Distrutti: Orfeo, Daniele nella fossa dei leoni, un quadro d'animali, tre colombe, Giona, Cristo con la Samaritana e due montoni col secchio.

7. Arcosolio basso presso la cripta di Ampliato. Seconda metà del III secolo. Tav. 83.

Volta: miracolo della sorgente, Cristo e vaso del latte fra due pecore.

Lunetta: Isaia e Maria col Bambino Gesù.

8. Cubicolo del graffito presso la cripta di Ampliato. Seconda metà del III secolo.

Parete d'ingresso: mostro marino.

Parete destra: uccello.

Arcosolio destro: bastone fronzuto (nell'arco).

9. Arcosolio alto presso il più antico cubicolo. Seconda metà del III secolo.

Volta: ghirlande e rami di rosa.

Lunetta: ghirlande e colomba.

10. Cripta di Eulalio. Seconda metà del III secolo. Tav. 91, 2.

Arcosolio: giardino fiorito con siepe, e ghirlande.

11. Sepolcro col Buon Pastore presso il primo pianerottolo della scala. Seconda metà del III secolo. Tav. 92, 2.

Buon Pastore fra due oranti, una delle quali è perita. Sotto: disco fra due colombe e fiori.

12. Cubicolo alto presso il primo pianerottolo. Seconda metà del III secolo. Tav. 43, 3; 63, 2; 84, 2; 85, 2.

Nicchia destra: Buon Pastore fra otto pecore.

Nicchia nella parete di fondo: uomo e donna velata in forma di oranti, Giona che dorme sotto la zucca ed elementi decorativi.

13. Sepolcro di Gennaro. Fine del III secolo. Tavv. 84, 2; 116, 2.

Due oranti velate, due pecore, e tabella con due rami di palma e l'iscrizione: IANUARIUS | COIUGI | FECIT.

14. Sepolcro coi sette cesti nel pianerottolo inferiore della scala principale. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 92, 1.

Orante non velata fra i sette cesti di pane (e le cinque idrie del vino?).

15. Sepolcro col pastore che pascola il gregge nel pianerottolo superiore della scala principale. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tavv. 121; 122, 2.

Sopra il sepolcro: pastore col gregge; sotto: cantaro fra due colombe in un giardino fiorito chiuso da siepe.

16. Cripta dei sei Santi. Inizio del IV secolo. Tavv. 23, 3; 76, 1; 124-126; 127, 2.

Pareti: i Santi che si presentano a Cristo, incoronazione dei medesimi compiuta da Cristo, i Santi nel paradiso.

Abside: Cristo fra gli apostoli.

Arcosolio medio: (lunetta) quattro putti che portano una barella: (volta) decorazione a fantasia.

Parete d'ingresso: Buon Pastore e Adamo ed Eva o Daniele fra i leoni.

16 A. Cripta di fronte a quella dei Santi. Inizio del IV secolo. Tav, 127, 2.

Arcosolio sinistro: (lunetta) risurrezione di Lazzaro; (volta) decorazione a fantasia.

Arcosolio destro: (lunetta) miracolo della sorgente; (volta) decorazione a fantasia.

17. Sepolcro delle due oranti vicino al cubicolo 10. Prima metà del IV secolo. Tavv. 82, 1; 138.

Due oranti velate fra alberi, Giona rigettato dal mostro ed in riposo sotto la zucca.

18. Cubicolo 10. Prima metà del IV secolo. Tavv. 139 s.

Volta: i tre fanciulli tra le fiamme, Noè, figure ornamentali maschili e femminili e teste ornamentali.

Parete sinistra: Giona rigettato ed in riposo (?), orante e cavalli.

Parete destra: moltiplicazione dei pani e sacrifizio di Abramo.

Parete di fondo: Daniele nella fossa dei leoni fra due colombe.

Arcosoli: decorazione a fantasia.

19. Sepolcro coi quattro Magi. Prima metà del IV secolo. Tavv. 116, 1; 141.

Nel campo superiore: omaggio di quattro Magi con l'offerta dei doni; nel campo inferiore e di lato, tralci.

20. Cripta di Susanna. Prima metà del IV secolo. Tav. 142, 1.

Parete sinistra: Susanna orante fra i due vecchioni. Nel campo superiore, i contorni leggermente impressi di sette pecore.

21. Arcosolio con gli apostoli presso la cripta di Ampliato. Prima metà del IV secolo. Tav. 148.

Parete di fronte e volta: putti che vendemmiano.

Lunetta: Cristo docente fra gli apostoli.

22. Sepolcro dell'orante nel trittico. Prima metà del IV secolo.

Adamo ed Eva, orante non velata in un trittico, e Buon Pastore che stava fra sei pecore e due alberi con un uccello per ciascuno.

23. Arcosolio degli uccelli non lungi dalla cripta di Ampliato. Prima metà del IV secolo. Rozza pittura eseguita da un lavorante.

Volta: due vasi senza manico con ghirlande.

Lunetta: ghirlanda di foglie fra due colombe con foglia e ramo d'olivo.

24. Sepolcro con la rappresentazione di San Pietro. Prima metà del IV secolo. Tav. 153, 2.

Defunto fra due alberi, due agnelli ed i principi degli apostoli (perito per due terzi).

25. Arcosolio della orante con San Pietro. Prima metà del IV secolo. Tavv 154, 1; 155, 1.

Volta: Cristo giudice fra quattro Santi.

Lunetta: orante velata accanto a San Pietro.

26. Sepolcro di Calendina. Prima metà del IV secolo. Tav. 183, 2.

Colomba col ramo d'olivo, serpe attorcigliato ad un albero e calpestato da una pecora, vaso del latte e defunta, della quale è distrutta la parte superiore fino al petto. Sopra, la scritta: CALENDINA VIBES...

27. Cubicolo degli « apostoli piccoli ». Anteriore al 348. Tavv. 154, 2; 155, 2.

Arcosolio: (parete di fronte) due colombe; (volta) Cristo giudice fra gli apostoli; (lunetta) defunta orante fra i principi degli apostoli.

28. Cripta di Diogene. Intorno al 348. Tavv. 179 s; 181, 2; 182, 2.

Nicchia pel sarcofago: (volta) miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e busto di Cristo fra i principi degli apostoli; (lunetta) il fossore Diogene in procinto di recarsi al lavoro; (fronte) tabella per iscrizione fra due colombe col ramo d'olivo. In parte distrutta.

29. Arcosolio delle pecorelle. Metà del IV secolo. Tav. 117, 2.

Buon Pastore fra alberi e sei pecore.

30. Arcosolio degli oranti piccoli. Metà del IV secolo. Tav. 190 s.

Miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e Buon Pastore fra due pecore e due oranti.

31. Arcosolio di fronte ai piccoli oranti. Metà del IV secolo. Tav. 192.

Miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e Buon Pastore.

32. Cubicolo I (dei fornai). Metà del IV secolo. Tavv. 193-194.

Abside sinistra: Buon Pastore fra due pecore e le quattro stagioni.

Abside destra: Cristo che insegna fra gli apostoli.

Quattro arcosoli: Giona gittato dalla nave, ingoiato dal pesce, che riposa sotto la zucca ed è inquieto per la pianta seccata.

Cornice: sbarco del grano da tre navi, trasporto del grano alle officine dei fornai e due sorveglianti a cavallo, uno dei quali distrutto.

Campi stretti fra le absidi: sorgente miracolosa di Mosè, moltiplicazione dei pani e fornaio col moggio.

Pareti di fronte degli arcosoli: opus alexandrinum.

33. Cubicolo II. Metà del IV secolo. Tav. 196 s.

Volta: miracolo della sorgente, Noè, i tre fanciulli nella fornace, sacrifizio di Abramo, moltiplicazione dei pani e giudizio di due defunti raccomandati da Santi. Nei campi intermedi un pavone in ciascuno sopra un peduccio a forma di candelabro di fiori.

Arcosolio sinistro: Daniele nella fossa dei leoni e fra due Santi.

Arcosolio destro: orante velata, Adamo ed Eva ed il paralitico.

34. Arcosolio dell'orzarolo. Metà del IV secolo. Tav. 199.

Abside: miracolo della sorgente, moltiplicazione dei pani e defunto in atteggiamento d'orante.

Fronte: l'orzarolo siede nel suo negozio al banco, circondato dai garzoni.

35. Arcosolio di fronte all'orzarolo. Metà del IV secolo. Tav. 198.

Miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e Buon Pastore fra due pecore e due oranti.

36. Sepolcro dell'orante presso l'orzarolo. Metà del IV secolo. Tav. 43, 4.

Defunto nell'atteggiamento della preghiera.

37. Due sepolcri col sacrifizio di Abramo. Metà del IV secolo. Tavv. 201; 249, 2.

Campo superiore (da sinistra a destra): gregge, Buon Pastore, orante velata, Buon Pastore, gregge, pastore che pascola il gregge ed orante velata.

Campo inferiore: sacrifizio di Abramo.

38. Arcosolio col togato. Metà del IV secolo. Tav. 200.

Volta: sorgente miracolosa, Daniele nella fossa dei leoni e Buon Pastore.

Lunetta: busto del defunto fra due uccelli.

39. Sepolcro di Veneranda. Posteriore al 356. Tav. 213.

La defunta in atteggiamento d'orante con la martire Petronilla.

40. Sepolcro con la scena d'introduzione non lungi dal primo pianerottolo della scala principale. Seconda metà del IV secolo. Tav. 219, 2.

Daniele nella fossa dei leoni, miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e la defunta come orante fra due Santi.

41. Arcosolio con la scena di Giobbe. Tav. 226, 1.

Parete di fronte: Giobbe.

Volta: decorazione a squame.

Lunetta: ghirlande.

42. Arcosolio incontro a Giobbe. Tav. 226, 3.

Fronte: Giona gittato dalla nave e moltiplicazione dei pani.

Volta: decorazione a squame.

Lunetta: ghirlande.

43. Arcosolio 29 (del battesimo). Seconda metà del IV secolo. Tav. 228, 1, 2.

Parete di prospetto: orante velata e imitazione di marmo.

Volta: battesimo, moltiplicazione dei pani e Buon Pastore.

Lunetta: cantaro, sul quale volano due colombe.

44. Arcosolio con Noè non lungi dal cubicolo IV. Seconda metà del IV secolo. Tav. 227.

Fronte: risurrezione di Lazzaro, Adamo ed Eva, Noè e miracolo della sorgente.

Volta: decorazione a fantasia.

Lunetta: ghirlande.

45. Arcosolio 28 (accanto al cubicolo IV). Seconda metà del IV secolo. Tavv. 127, 1; 228, 3, 4.

Fronte: ghirlande, uccelli e rami di rose.

Volta: moltiplicazione dei pani, risurrezione di Lazzaro e busto di Cristo.

Lunetta: Cristo fra i principi degli Apostoli.

46. Cubicolo IV. Seconda metà del IV secolo. Tav. 187, 3; 229 s.

Volta: busto di Cristo, circondato da elementi decorativi.

Arcosolio principale: (fronte) miracolo della sorgente e profezia di Michea: «e tu, Betleem», ecc., con l'attuazione della medesima; (lunetta) Orfeo.

Arcosolio sinistro: (fronte) Mosè che si toglie i sandali; (lunetta) Daniele nella fossa dei leoni.

Arcosolio destro: (fronte) orante velata, Noè e la risurrezione di Lazzaro; (lunetta) Elia rapito al cielo.

Parete d'ingresso: Giobbe.

Distrutto: Daniele nella fossa dei leoni.

47. Arcosolio 15. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 239; 240, 1.

Fronte: risurrezione di Lazzaro, adorazione dei Magi con l'offerta dei doni, paralitico e miracolo della sorgente.

Volta: battesimo di Cristo, Adamo ed Eva e moltiplicazione dei pani.

Lunetta: festoni di fiori.

48. Cripta con la scena dei Magi. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 225, 1; 231.

Parete sinistra: Adamo ed Eva e i Magi che presentano i doni.

Parete destra: i tre fanciulli tra le fiamme e risurrezione di Lazzaro.

Parete di fondo: Cristo che insegna fra gli Apostoli.

Volta: busto di Cristo.

49. Arcosolio delle colombe nella galleria dei Flavi. Rozza pittura eseguita da un lavorante. Seconda metà del IV secolo.

Colombe con ramo d'olivo, imitazione di marmo, rami di palma e cantaro fra due uccelli.

50. Arcosolio rosso. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 182, 1; 248.

Fronte: miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e imitazione di marmo.

Volta: decorazione a squame con foglie di palma.

Lunetta: Cristo docente fra i principi degli Apostoli. In parte distrutta.

51. Cripta non rinvenuta, del IV secolo.

Adorazione dei Magi, guarigione dell'emorroissa (?). (Cfr. pp. 181 e 200).

II.

Cimiteri dei Santi Marco e Marcelliano e di San Damaso sulla via Ardeatina.

1. Cripta di San Damaso. Prima metà del IV secolo. Tavv. 177, 1, 178, 2.

Arcosolio: (fronte) Cristo docente fra gli Apostoli; (volta) decorazione a fantasia ed il pastore che pascola il gregge.

Due nicchie per gli oli: un pavone a coda spiegata in ognuna.

2. Galleria dei cervi. Anteriore al 340. Tav. 150, 3.

Sopra l'ingresso: due cervi si dissetano all'acqua della fonte.

3. Cripta degli Evangelisti. Anteriore al 340. Tav. 162.

Volta: i simboli delle stagioni.

Parete di fondo: Cristo docente fra gli Evangelisti.

4. Cappella sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 149, 3; 214-216.

Nicchia sopra il sepolcro dei martiri: (volta) il miracolo della sorgente, moltiplicazione dei pani, sacrifizio di Abramo e i martiri in procinto di salire a Cristo con la scala minacciata dal drago infernale; (lunetta) Mosè davanti al roveto ardente e la fondatrice della cripta sepolcrale fra i due martiri.

5. Cripta dei canefori. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 177, 2; 244; 245, 1.

Volta: quattro stagioni.

Nicchia del sarcofago: (volta) canefori, decorazione a fantasia e miracolo della sorgente: (fronte) Cristo docente fra gli Apostoli.

6. Arcosolio d'Eudocia (?). Seconda metà del IV secolo. Tav. 249, 1.

Volta: decorazione a fantasia.

Lunetta: defunta velata in atteggiamento d'orante fra i principi degli Apostoli.

III.

Catacomba della Nunziatella sulla via Ardeatina.

1. Cripta con la scena del giudizio. Seconda metà del III secolo. Tavv. 74 s; 76, 2; 77, 1.

Volta: Cristo giudice, quattro Santi come avvocati e quattro defunti in atteggiamento d'oranti fra pecore.

Parete d'ingresso: due Santi.

Parete sinistra: miracolo della sorgente e paralitico.

Parete destra: guarigione del lebbroso, moltiplicazione dei pani ed un Santo.

Arcosolio: (fronte) Noè.

IV.

Catacomba di San Sebastiano sulla via Appia.

1. Cripta dell'orante con figura ornamentale. Prima metà del IV secolo. Tavola 158, 1.

Parete di fondo: orante velata, Buon Pastore e figura virile ornamentale.

2. Cubicolo con la rappresentazione del presepio. Seconda metà del IV secolo.

Arcosolio: (volta) miracolo della sorgente, orante velata e presepe col busto di Cristo.

V.

Catacomba di Pretestato sulla via Appia.

1. Cripta della passione. Prima metà del II secolo. Tavv. 17-20.

Volta: Buon Pastore fra elementi decorativi.

Parete sinistra: coronazione di spine, risurrezione di Lazzaro, colloquio al pozzo di Giacobbe.

Parete destra: guarigione dell'emorroissa.

2. Cappella di San Gennaro. Seconda metà del II secolo. Tavv. 31, 2; 32-34.

Volta: i simboli delle quattro stagioni.

Parete d'ingresso: (sopra la porta) primavera.

Nicchia sinistra: (fronte) estate; (volta) decorazione a fantasia; (lunetta) Buon Pastore.

Nicchia principale: (fronte) autunno; (volta) decorazione a fantasia; (lunetta) la sorgente miracolosa.

Nicchia a destra: (fronte) inverno; (volta) decorazione a fantasia; (lunetta) scene di Giona.

3. Cubicolo alto della spelunca magna. Inizio del III secolo. Tavv. 49 s; 51, 1.

Volta: il pastore difende dal nemico il gregge.

Arcosolio: (volta) Cristo legislatore fra elementi decorativi.

4. Arcosolio di Carvilia Lucina. Seconda metà del III secolo. Tav. 106.

Volta: Buon Pastore fra elementi decorativi.

Lunetta: Daniele nella fossa dei leoni, Giona rigettato dal mostro e dormiente sotto la zucca.

5. Nicchia sepolcrale di Carvilia Lucina. Fine del III secolo. Tav. 103, 2.

Volta: Daniele nella fossa dei leoni, moltiplicazione dei pani ed elementi decorativi.

6. Sepolcro con Lazzaro. Prima metà del IV secolo. Tav. 87, 2.

Orante, risurrezione di Lazzaro e ghirlande.

7. Arcosolio dei cavalli marini. Metà del IV secolo. Tavv. 135, 1; 136, 3.

Volta: cantaro con uccelli e cavalli marini.

Lunetta: Buon Pastore.

8. Cripta di Lucenzio. Seconda metà del IV secolo.

Ghirlande, monogramma di Cristo ed iscrizione.

9. Arcosolio coi tre monogrammi di Cristo. Seconda metà del IV secolo. Tavola 178, 3.

Volta: due immagini del pastore con una pecora ed uno scrinium di scritture, tre monogrammi di Cristo con ΑΩ.

10. Arcosolio di Celerina. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 181, 1; 250, 1; 251.

Fronte: un Santo con barba, Liberio, e Susanna in figura di pecora fra lue lupi.

Volta: Urbano, principi degli Apostoli e busto di Cristo.

Lunetta: monogramma di Cristo fra due colombe e pecora fra due pecore.

VI.

Ipogeo anonimo presso la catacomba di Pretestato sulla via Appia.

1. Arcosolio con Daniele. Prima metà del IV secolo.

Volta: Daniele nella fossa dei leoni.

2. Cripta della croce. Metà del IV secolo, fig. 46 (p. 455).

Sopra la porta: croce equilatera.

VII.

Ipogeo di Lucina sulla via Appia.

1. Cubicolo doppio XY. Prima metà del IV secolo. Tavv. 24 s.; 26, 1; 27, 1; 28; 29, 1.

Volta del cubicolo X: Cristo giudice, quattro Santi come avvocati e quattro oranti femminili. Distrutto per due terzi.

Sopra la porta del cubicolo Y: battesimo di Cristo.

Ai due lati della stessa porta: Santi.

Volta del cubicolo Y: Daniele nella fossa dei leoni; due volte il Buon Pastore, due oranti velate, teste ornamentali, geni ed uccelli.

Parete destra: Giona che dorme sotto la zucca, mostro marino, delfino e uccelli.

Parete di fondo: due pesci con le specie eucaristiche in un cesto.

Parete d'ingresso: due pecore e secchio del latte, uccelli, vasi ed una scena che non può più determinarsi.

2. Cubicolo alto non lungi dal sepolcro di San Cornelio. Seconda metà del II secolo. Tavv. 35, 2; 36, 1.

Volta: Buon Pastore, tazze ed uccelli.

Pareti: tazze ed uccelli.

3. Cubicolo basso non lungi dal sepolcro di San Cornelio. Prima metà del III secolo. Tav. 66, 2.

Volta: Buon Pastore, tazze ed uccelli.

Pareti: ghirlande ed uccelli.

4. Sepolcro di San Cornelio. Sotto papa Giovanni III (560-573). Tav. 256.

A sinistra: San Sisto II e Sant' Ottato.

A destra: i Santi Cornelio e Cipriano.

VIII.

Catacomba di San Callisto sulla via Appia.

1. Cripta d'Orfeo. Seconda metà del II secolo. Tav. 37.

Volta: Orfeo fra due pecore, mostri marini, vasi e pavoni.

2. Cappella dei Sacramenti A 2. Seconda metà del II secolo. Tavv. 27, 2; 38; 39; 40, 3.

Volta: Buon Pastore, mensa-altare con pane e pesce e fra sette cesti (Giona gittato in mare), rigettato e in riposo, teste ornamentali, vasi ed uccelli.

Parete d'ingresso: Santo che fa da avvocato.

Parete sinistra: pescatore, miracolo della sorgente e convito dei sette discepoli.

Parete di fondo: battesimo e Cristo giudice.

Parete destra: risurrezione di Lazzaro.

3. Cappella dei Sacramenti A 3. Seconda metà del II secolo. Tavv. 26, 2, 3; 27, 3; 29, 2; 41, 1-3.

Volta: Buon Pastore, geni, vasi ed uccelli.

Parete d'ingresso: miracolo della sorgente e colloquio al pozzo di Giacobbe.

Parete sinistra: pescatore, battesimo di Cristo, paralitico e Giona gittato dalla nave.

Parete destra: (risurrezione di Lazzaro) e Giona salvato.

Parete di fondo: moltiplicazione dei pani e dei pesci, orante velata, la refezione delle turbe, sacrifizio di Abramo e Giona che riposa sotto la zucca.

4. Cappella dei Sacramenti A 6. Fine del II secolo. Tavv. 15, 2; 46; 47, 2.

Parete d'ingresso: miracolo della sorgente e risurrezione di Lazzaro.

Parete sinistra: Giona gittato in mare, rigettato ed in riposo.

Parete destra: le turbe che si cibano.

5. Cappella dei Sacramenti A 5. Fine del II secolo. Tavv. 8, 3; 41, 4; 47, 1.

Parete sinistra: la refezione delle turbe.

Parete destra: Giona in riposo.

Parete di fondo: teste ornamentali.

6. Cappella dei Sacramenti A 4. Fine del II secolo. Tav. 48, 1.

Volta: Buon Pastore: Giona rigettato o in riposo.

Parete d'ingresso: fossori al lavoro.

Parete di fondo: Giona gittato in mare e uomo e donna in preghiera fra due pecore quasi del tutto distrutte.

7. Arcosolio sopra la cripta di Sant'Eusebio. Seconda metà del III secolo. Tavole 51, 2; 86; 87, 1.

Volta: miracolo della sorgente, pastore che pascola il gregge, liberazione di Susanna e condanna dei vecchioni.

Lunetta: putto e ghirlande.

8. Arcosolio presso l'Area I. Seconda metà del III secolo. Tavv. 88 s.; 90, 1.

Volta: Daniele nella fossa dei leoni, Giona sotto l'arbusto ed orante velata.

Lunetta: Buon Pastore.

9. Cripta di Sant'Eusebio. Fine del III secolo.

Fronte dell'arcosolio principale: pastore pascolante il gregge.

10. Cripta dei cinque Santi. Anteriore al 300. Tavv. 110 s.

Fronte dell'arcosolio: cinque defunti in atteggiamento di oranti nel giardino paradisiaco.

Iscrizioni: DIONYSAS | IN PACE, NEMESI IN PACE, PROCOPI IN PACE, ZOAE IN PACE, ARCADIA | *in* PACE.

11. Arcosolio della maschera. Fine del III secolo. Tav. 90, 2.

Volta: ghirlanda con maschera.

Lunetta: cinque defunti in atteggiamento d'oranti.

12. Arcosolio col pastore pascolante il gregge nella regione di San Gaio. Fine del III secolo. Tav. 112, 1.

Volta: pastore pascolante fra quattro pecore.

13. Cripta di San Milziade. Principio del IV secolo. Tav. 128, 1.

Volta: risurrezione di Lazzaro, vasi ed uccelli.

Fronte della nicchia: Buon Pastore.

14. Cripta delle figure ornamentali coricate. Principio del IV secolo. Tavv. 85, 1; 128, 2.

Volta: figura ornamentale, virile e femminile, tazze, uccelli e delfini.

Arcosolio destro: decorazione a scacchi.

15. Arcosolio presso la cripta di San Milziade. Inizio del IV secolo.

Volta: tazze, teste ornamentali ed uccelli.

16. Cripta dell'oceano. Prima metà del IV secolo. Tav. 134.
Volta: busto della defunta, testa dell'oceano, ed uccelli.
Pareti: orante, geni e siepe di canne.
Arcosolio: (fronte) Buon Pastore; (volta e lunetta) ghirlande di foglie e fiori.
17. Arcosolio del caduceo. Prima metà del IV secolo. Tav. 136, 1.
Volta: orante non velata, anitre, montoni che saltano col caduceo, festoni di fiori e rami di rose.
18. Arcosolio di Margarita. Prima metà del IV secolo. Tav. 137.
Fronte: tabella per iscrizione.
Volta: i tre fanciulli nella fornace, risurrezione di Lazzaro, Giona rigettato ed in riposo ed orante velata.
19. Arcosolio della Madonna. Prima metà del IV secolo. Tav. 143, 1; 144.
Fronte: miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e giardino fiorito.
Volta: adorazione dei Magi, Buon Pastore, defunta accanto alla moltiplicazione dei pani.
Lunetta: due oranti.
20. Cripta degli uccelli e pecore. Prima metà del IV secolo. Tavv. 36, 2; 149,2.
Sopra l'ingresso: (a sinistra e a destra) uccelli con cippo e fiori; (nel mezzo) due pecore.
21. Arcosolio della «croce velata». Prima metà del IV secolo.
Volta: tralci con uccelli.
Lunetta: due colombe, viticci di fiori, e bastone di foglie in forma di croce.
22. Arcosolio dell'erbivendola. Metà del IV secolo. Tav. 143, 2.
Fronte: risurrezione di Lazzaro, miracolo della sorgente, festoni di fiori con rami di rosa.
Volta: tralci con uccelli.
Lunetta: erbivendola al banco.
23. Sepolcro sopra la cappella dei Sacramenti A 2. Seconda metà del IV secolo.
Decorazione a cassettoni, uomo con rotolo, uccelli e ghirlande.
25. Arcosolio delle stelle. Seconda metà del IV secolo.
Volta: stelle ed un ornamento circolare.
Lunetta: monogramma di Cristo (☧) e festoni di fiori.
26. Arcosolio del sacrifizio di Abramo. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234, 1.
Volta: risurrezione di Lazzaro, sacrifizio di Abramo e moltiplicazione dei pani.
27. Cripta delle pecorelle. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 236 ss.
Arco della nicchia per sarcofago: moltiplicazione dei pani e pesci, miracolo della sorgente, Mosè al roveto ed imitazione di pavimento a mosaico.
Lunetta: Buon Pastore e beati nel refrigerio.
28. Arcosolio del giudizio. Seconda metà del IV secolo. Tav. 243, 1.
Fronte: Monogramma di Cristo (☧) in un cerchio e ghirlande di fiori.
Volta: due defunte velate in atto d'oranti e busto di Cristo.

Lunetta: Cristo giudice con due Santi che fanno da avvocati.

29. Arcosolio col pastore pascolante il gregge e ghirlanda di frutti. Seconda metà del secolo IV.

Fronte: ghirlanda di frutti.

Volta: pastore (in direzione inversa) fra due pecore.

30. Arcosolio col pastore che pascola il gregge davanti ad una siepe di canne.

Fronte: pastore in un giardino chiuso da una siepe di canne.

Volta: miracolo della sorgente.

31. Cripta con la scena della caduta dei protoparenti. Seconda metà del IV secolo. Tav. 211, 3.

Arcosolio sinistro: (volta) ghirlanda di fiori; (lunetta) Adamo ed Eva col serpente attorcigliato ad un albero.

32. Arcosolio di Emilio Felice. Seconda metà del IV secolo.

Volta: uomo e donna in figura d'oranti e colombe svolazzanti.

Lunetta: bende ed iscrizione.

33. Sepolcro rosso. Seconda metà del IV secolo. Tav. 222, 2.

Risurrezione di Lazzaro.

34. Lucernario della cripta di Santa Cecilia. Sotto Sisto III.

Campo superiore: Santa Cecilia in atteggiamento d'orante.

Campo di mezzo: croce fra due pecore.

Campo inferiore: i Santi Policamo, Sebastiano e Quirino.

31. Parete della nicchia sepolcrale di Santa Cecilia. IX secolo. Tav. 260, 2.

A sinistra della porta: resti di due figure.

A destra della porta: Santa Cecilia orante, busto di Cristo e Sant'Urbano.

IX.

Catacomba di Santa Sotere sulla via Appia.

1. Cubicolo del medaglione nimbato di Cristo. Metà del IV secolo. Tavv. 210; 211, 1, 2.

Volta: medaglione di Cristo, quattro scene di Giona e quattro defunti oranti.

Parete sinistra: miracolo della sorgente.

Parete destra: Noè.

Parete di fondo: risurrezione di Lazzaro.

Arcosolio principale: (volta) decorazione a fantasia: (lunetta) putti con ghirlande.

Arcosolio destro: (volta) decorazione a fantasia: (lunetta) due colombe rivolte a un calice.

X.

Ipogeo anonimo sulla via Latina.

Arcosolio con la scena del Buon Pastore. Metà del IV secolo. Tavv. 265 ss.

Volta: Buon Pastore, guarigione del lebbroso, Noè, Daniele nella fossa dei leoni e quattro vasi a forma di calice.

Lunetta: orante velata, le turbe che si cibano, miracolosa moltiplicazione dei pani e due vasi a calice.

XI.

Catacomba dei Santi Pietro e Marcellino sulla via Labicana.

1. Cubicolo doppio. Prima metà del III secolo. Tav. 48, 1; 57; 58, 1; 64, 2; 65, 2.

Primo scompartimento. Volta: orante non velata.

Parete d'ingresso: fossore che si dispone al lavoro.

Secondo scompartimento. Arcosolio principale: (volta) Buon Pastore e Cristo che opera un miracolo; (lunetta) risurrezione di Lazzaro.

Arcosolio destro: (volta) battesimo, miracolo della sorgente e orante velata; (lunetta) nozze e miracolo di Cana.

2. Cripta della Madonna. Prima metà del III secolo. Tav. 59, 2; 60 s.

Volta: Buon Pastore, quattro scene di Giona, quattro defunti in atteggiamento di oranti e quattro teste ornamentali.

Parete d'ingresso: due fossori al lavoro.

Arcosolio: (parete di fronte) Noè ed il miracolo della sorgente; (volta) risurrezione di Lazzaro, moltiplicazione dei pani e defunto in figura di orante; (lunetta) adorazione di due magi.

3. Cubicolo VI. Prima metà del III secolo. Tav. 62, 2; 63, 1; 64, 2, 3.

Sopra la porta: scena di compera e banchetto funebre.

Volta: Buon Pastore e quattro defunti oranti.

4. Cubicolo VII. Prima metà del III secolo. Tav. 65, 3.

Parete di fondo: banchetto funebre e fossori.

5. Cubicolo 54. Metà del III secolo.

Volta: Cristo giudice fra otto Santi come avvocati, due defunti oranti e due volte il Buon Pastore.

Parete d'ingresso: colloquio al pozzo di Giacobbe e guarigioni del cieco, dell'emorroissa e del paralitico.

6. Cubicolo 52 (V). Metà del III secolo. Tavv. 67; 68, 2, 3.

Volta: Buon Pastore, Noè, Giona salvato ed in riposo, vasi e colombe col ramo d'olivo.

Parete d'ingresso: guarigione del cieco e del paralitico.

7. Cubicolo 53 (IV). Metà del III secolo. Tavv. 65, 1; 68, 1; 69.

Volta: moltiplicazione dei pani.

Parete d'ingresso: Buon Pastore, paralitico, Giona salvato ed orante non velata.

Arcosolio: (fronte) Giona in riposo; (volta) ghirlanda di foglie; (lunetta) ornamento a forma di stella.

8. Cubicolo I. Metà del III secolo. Tav. 71, 1.

Volta: Buon Pastore, moltiplicazione dei pani, Giona in riposo, risurrezione di Lazzaro, pavoni e colombe col ramo d'olivo.

9. Cubicolo II. Metà del III secolo. Tav. 72.

Volta: Buon Pastore, quattro oranti non velate, colombe col ramo d'olivo, ghirlande e gazzelle che saltano.

Parete d'ingresso: fossori intenti al lavoro.

10. Cubicolo III. Metà del III secolo. Tavv. 59, 1; 73.

Volta: Buon Pastore, battesimo, Daniele nella fossa dei leoni, sacrifizio di Abramo, Noè, uccelli, patere e gazzelle.

Parete d'ingresso: fossori al lavoro.

11. Volta della galleria fra i cubicoli I e III. Metà del III secolo.

Prima lunetta: due pecore rivolte una all'altra, delle quali rimane solo la sinistra; somigliavano alle due in piedi della tav. 36, 4.

Primo tondo: Buon Pastore.

Seconda lunetta: due pecore ora quasi totalmente perdute, rivolte una all'altra.

Secondo tondo: nulla più vi si riconosce.

12. Cripta con la rappresentazione del principe degli apostoli: seconda metà del III secolo. Tavv. 93 s,; 95, 2, 3; 96; 97, 2.

Volta: Cristo giudice fra sei apostoli in qualità di avvocati di quattro defunti in atteggiamento d'oranti; nelle lunette si alternano quattro scene di Giona e pecore col secchio del latte.

Parete d'ingresso: Santi con corona. San Pietro col rotolo, pastore che munge, risurreziòne di Lazzaro, Adamo ed Eva.

Parete di fondo: festoni di fiori, rami di rosa, cesti e due pavoni.

13. Cripta di Orfeo. Seconda metà del III secolo. Tavv. 97, 1; 98; 99, 1; 100.

Volta: Buon Pastore, quattro scene di Giona, oranti velate, teste di montone e busti con gli attributi delle stagioni.

Parete d'ingresso: Orfeo, miracolo della sorgente, il paralitico risanato, guarigione dall'emorroissa e Noè.

Parete di fondo: due pecore rivolte una all'altra, candelabri ed ornamento a squame.

14. Cubicolo XIV. Seconda metà del III secolo. Tavv. 101; 102, 1; 103, 4.

Parete d'ingresso: defunta in atteggiamento d'orante fra due Santi, Adamo ed Eva, adorazione dei Magi e miracolo della sorgente.

Pareti: candelabri.

Arcosolio: (fronte) pecore, candelabri ed uccelli; (volta) Daniele nella fossa dei leoni e ghirlande; (lunetta) Buon Pastore e defunta orante.

15. Cripta di ΗΛΙΟΒΟΡΑ (XII). Seconda metà del III secolo. Tavv. 43, 2; 104; 105, 1.

Parete d'ingresso e parete di fondo: quattro defunti in atteggiamento d'oranti.

Volta: Daniele nella fossa dei leoni, tre scene di Giona e Noè.

16. Cripta delle anitre. Seconda metà del III secolo. Tav. 36, 3, 4.

Pareti: (a sinistra) anitre; (al centro) pecore; (sopra l'ingresso) due colombe rivolte una all'altra.

17. Cripta di Quinzia. Seconda metà del III e prima metà del IV secolo. Tav. 107, 1, 3.

Parete d'ingresso: due coppieri.

Parete di fondo: due oranti, che rappresentano la defunta; di sopra la stessa defunta nel refrigerio.

Vòlta (rialzata nella prima metà del IV secolo): croce gammata.

18. Cubicolo vicino a Quinzia. Seconda metà del III secolo. Tav. 107, 2.

Parete di fondo: Daniele nella fossa dei leoni; ai due lati un fossore.

19. Cubicolo VIII. Seconda metà del III secolo. Tav. 108.

Parete d'ingresso: miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e orante non velata (distrutta).

Parete di fondo: sacrifizio di Abramo.

20. Profonda nicchia per sepolcri presso il cubicolo 33. Fine del III secolo. Tavv. 77, 3; 113, 1, 2.

Volta: Buon Pastore, Giona liberato, colombe e gazzelle.

Pareti: (a sinistra) Giona in riposo; (a destra) Noè.

21. Cubicolo 33. Fine del III secolo. Tavv. 103, 3; 105, 2.

Sopra la porta: Daniele nella fossa dei leoni.

Parete d'ingresso: sacrifizio di Abramo, moltiplicazione dei pani, guarigione del cieco, paralitico, miracolo di Cana (?) e Giobbe.

Parete di fondo: Noè.

22. Cubicolo 37 A. Prima metà del IV secolo. Tav. 129 s.

Volta: Buon Pastore, tre scene di Giona, guarigione dell'emorroissa, vasi ed uccelli.

Parete d'ingresso: sacrifizio di Abramo, paralitico, guarigione del cieco e Noè.

23. Cubicolo 37 B. Prima metà del secolo IV. Tav. 131.

Volta: Buon Pastore, tre scene di Giona, Daniele nella fossa dei leoni e pavoni.

Parete d'ingresso: due figure irriconoscibili.

24. Cubicolo 37 C.

Volta: uccelli e pecore appaiati.

25. Sepolcro presso la basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Prima metà del IV secolo. Tav. 147.

Campo superiore: pastore che pascola il gregge, risurrezione di Lazzaro, miracolo della sorgente, Giobbe, orante velata.

Campo inferiore: adorazione dei magi e pastori, mangiatoia e due oranti velate.

26. Arcosolio presso la basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Prima metà del IV secolo.

Volta: Tralci di vite con uccelli.

27. Arcosolio vicino al cubicolo XI. Prima metà del IV secolo. Tavv. 112, 2; 156; 157, 1.

Volta: Buon Pastore, Giona liberato ed in riposo e teste ornamentali.

Lunetta: banchetto celeste.

Fronte: putti con ghirlande.

28. Cubicolo XI. Prima metà del IV secolo. Tavv. 71, 2; 103, 5.

Volta: Buon Pastore, miracolo della sorgente, Giona gittato in mare e sua liberazione; Daniele, risurrezione di Lazzaro, moltiplicazione dei pani, paralitico, Noè, uccelli e cesti.

Parete d'ingresso: fossori al lavoro.

29. Cubicolo IX. Prima metà del IV secolo. Tav. 158, 2.

Volta: miracolo della sorgente, moltiplicazione dei pani, Balaam e figure ornamentali.

30. Cubicolo interrato di nuovo. Prima metà del IV secolo.

Arcosolio: (fronte) due donne oranti; (volta) miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e primo peccato nel paradiso.

31. Cripta del tricliniarca. Prima metà del IV secolo. Tavv. 133, 2; 159, 2; 160, 2; 161.

Volta: Buon Pastore, simboli delle stagioni, quadri di animali, teste ed uccelli.

Arcosolio: (fronte) quadro di animali; (volta) Helios fra Giona rigettato e in riposo; (lunetta) banchetto celeste.

Parete sinistra: tricliniarca.

32. Arcosolio con la rappresentazione di Balaam. Prima metà del IV secolo. Tavole 112, 4; 159, 1, 3.

Volta: miracolo della sorgente, Balaam ed orante velata.

Lunetta: risurrezione di Lazzaro.

33. Cubicolo X. Prima metà del IV secolo. Tavv. 58, 2; 165.

Volta: Cristo, due oranti velate, moltiplicazione dei pani, Balaam, pecore, delfini rivolti ad un cippo, piatti pendenti e colombe.

Arcosolio: (volta) miracolo della sorgente, Giona in riposo, orante velata; (lunetta) Buon Pastore.

34. Arcosolio vicino al cubicolo XIII. Prima metà del IV secolo. Tavv. 166, 1; 167.

Fronte: banchetto funebre.

Volta: miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro, peccato dei protoparenti, Cristo fra i simboli eucaristici, orante velata e colombe.

Lunetta: Buon Pastore.

35. Cripta di Gaudenzia. Metà del IV secolo. Tavv. 160, 1; 184; 185, 1, 3.

Parete d'ingresso: oranti.

Arcosolio: (fronte) putti e ghirlande; (volta) oranti; (lunetta) banchetto celeste.

36. Arcosolio di fronte alla cripta di Gaudenzia. Metà del IV secolo. Tavv. 157, 2; 187, 1, 2.

Volta: Noè e Giona rigettato.

Lunetta: banchetto celeste.

37. Cripta del miracolo di Cana. Metà del IV secolo. Tavv. 113, 3; 133, 3; 186, 1.

Parete d'ingresso: fossore con lucerna.

Arcosolio: (volta) moltiplicazione dei pani, miracolo del vino e Noè; (lunetta) banchetto celeste.

38. Cripta di fronte al miracolo di Cana. Metà del IV secolo. Tavv. 188; 189, 2, 3.

Arcosolio principale: (fronte) putti con ghirlande; (volta) Giona rigettato e in riposo, e busto d'una defunta.

Arcosolio destro: (fronte) putti con corone e vaso; (volta) oranti e colomba; (lunetta) sacrifizio di Abramo.

39. Cripta degli oranti con le figure ornamentali. Seconda metà del IV secolo. Tav. 217.

Volta: uomini e donne defunti in figura di oranti, Amore e Psiche ed uccelli.

40. Arcosolio dei putti con la tabella per iscrizione. Seconda metà del IV secolo. Tav. 218, 1.

Fronte: putti che sostengono una tabella con iscrizione quasi totalmente distrutta.

41. Cripta delle stelle con la luna falcata. Seconda metà del IV secolo. Tav. 218, 2.

Parete esterna dell'ingresso: ghirlande, stelle, luna falcata e due defunti oranti in un giardino fiorito.

42. Cubicolo XIII. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 186, 2; 232 s.

Volta: Buon Pastore, quattro scene di Giona, uomini e donne defunti in atteggiamento d'oranti, ed uccelli.

Arcosolio: (fronte) due colombe che tengono una ghirlanda; (volta) sorgente miracolosa, caduta dei protoparenti e Noè; (lunetta) Susanna sorpresa dai vecchioni.

Lucernario: Daniele nella fossa dei leoni, risurrezione di Lazzaro, colombe con ramo d'olivo ed uccelli vicino ad un cesto di frutta rovesciato.

43. «Cripta dei Santi». Fine del IV o inizio del V secolo. Tavv. 252 ss.

Volta: Cristo fra i principi degli Apostoli e l'agnello di Dio sul monte coi quattro fiumi e fra i Santi Pietro, Marcellino, Gorgonio e Tiburzio.

XII.

Catacomba di Santa Ciriaca sulla via Tiburtina.

1. Arcosolio di Zosimiano. Metà del IV secolo. Tav. 205 s.

Fronte: Mosè che opera il miracolo della sorgente, Giona che riposa sotto l'arbusto con l'iscrizione: ZOSIMIANE IN DEO VI(*vas*); Mosè innanzi al roveto, colombe con ramo d'olivo e pecore che pascolano in un giardino.

Volta: pastore col gregge e defunta accolta da Cristo nella felicità eterna.

Lunetta: Cristo giudice fra due Santi.

2. Arcosolio della parabola delle vergini prudenti e stolte. Seconda metà del IV secolo. Tav. 241 s.

Fronte: Magi in presenza della stella e defunta orante fra due Santi.

Volta: negazione di Pietro, pioggia della manna e pavone con una corona.

Lunetta: Cristo fra le vergini prudenti e stolte.

XIII.

Coemeterium maius sulla via Nomentana.

1. Arcosolio col pastore che munge. Fine del III secolo. Tavv. 117, 1; 118, 2-3.

Fronte: miracolo della sorgente.

Volta: Daniele nella fossa dei leoni, Giona e pavone.

Lunetta: pastore che munge, orante velata, Buon Pastore, vaso del latte e pecora.

2. Cubicolo I. Prima metà del IV secolo. Tavv. 168; 169, 2; fig. 26.

Volta: Cristo giudice, defunta fra pecore, miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro, Mosè che si toglie i sandali e paralitico.

Parete d'ingresso: cavallo in corsa e due putti che portano cesti di fiori.

Arcosolio principale: (volta) banchetto celeste; (lunetta) due idrie e sette cesti di pane.

Arcosolio sinistro: quattro scene di Giona e Noè.

Arcosolio destro: Daniele, Buon Pastore e i tre fanciulli.

3. Cubicolo II. Prima metà del IV secolo. Tav. 170 s.

Volta: Buon Pastore, miracolo della sorgente, peccato dei protoparenti, orante velata, Giona in riposo, uccelli e vasi.

Arcosolio: (fronte) ghirlande; (volta) Cristo giudice fra Santi; (lunetta) defunta orante fra colombe con ramo d'olivo.

4. Cubicolo III. Prima metà del IV secolo. Tav. 169, 1.

Fronte dell'arcosolio: defunta orante con l'iscrizione: VIC...ET PETE *pro*...; a sinistra, i tre fanciulli tra le fiamme, a destra, tre scene di Giona.

Volta: peccato dei protoparenti, Buon Pastore e Daniele.

Lunetta: orante con l'iscrizione: *fil*I*ae* DULCIS*s*IM*a*E; ai piedi, uccello che spicca il volo; a sinistra, le vergini prudenti a banchetto, a destra, le vergini prudenti con le fiaccole accese.

5. Arcosolio di fronte al cubicolo III. Prima metà del IV secolo.

Volta: colomba col ramo d'olivo, orante velata, Daniele e cervo che corre.

6. Cripta con la scena del pastore che pascola il gregge. Prima metà del IV secolo. Tav. 172, 1.

Volta dell'arcosolio: Noè, Giona in riposo, Cristo, uccelli ed ornamenti in forma di croce.

Lunetta: pastore che pascola il gregge.

7. Cripta di Santa Emerenziana. Prima metà del IV secolo. Tav. 149, 1.

Fronte e parete che chiude l'arcosolio destro: uccelli, pecore in riposo e giardino fiorito.

8. Cubicolo IV. Metà del IV secolo. Tav. 77, 2.

Volta: Buon Pastore, Noè, Lazzaro, sorgente miracolosa, orante non velata, uccelli ed ornamenti a fogliami.

9. Cubicolo V. Metà del IV secolo. Tavv. 163, 1; 164, 1; 207-209.

Volta dell'arcosolio: uomo e donna oranti e busto di Cristo.

Lunetta: La Beata Vergine orante e col Bambino Gesù fra due monogrammi di Cristo.

10. Cripta delle anitre. Tav. 118, 1.

Volta: anitre appaiate.

Parete d'ingresso: uomo e donna in atteggiamento di oranti.

Arcosolio: (volta) anitre e ghirlande; (lunetta) orante velata e vasi ornamentali.

Parete sinistra: uomo orante e Lazzaro.

Parete destra: vasi ornamentali e miracolo della sorgente.

11. Cripta con la scena di Susanna. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 172, 2; 220 s.

Volta: quattro scene di Giona.

Arcosolio: (fronte) sacrifizio di Abramo, Giobbe e paralitico; (volta) i tre fanciulli tra le fiamme, adorazione dei Magi e Noè; (lunetta) Susanna sorpresa dai vecchioni.

Parete sinistra: pastore che pascola il gregge.

Parete destra: risurrezione di Lazzaro.

12. Primo arcosolio dei Magi con la stella. Seconda metà del IV secolo. Tavole 166, 2; 222, 1, 3.

Fronte: sacrifizio di Abramo e Mosè innanzi al roveto.

Volta: adorazione dei Magi, peccato dei protoparenti, paralitico, Daniele, Noè, Giobbe e uomo in atteggiamento d'orante.

Lunetta: Lazzaro, Buon Pastore ed orante velata.

13. Secondo arcosolio dei Magi con la stella. Seconda metà del IV secolo.

Fronte: miracolo della sorgente.

Volta: moltiplicazione dei pani, Noè, Giobbe, Daniele, peccato dei protoparenti, paralitico e adorazione dei Magi.

Lunetta: Buon Pastore fra uomo e donna oranti.

14. Arcosolio di Zosime. Prima metà del IV secolo. Tavv. 223 ss.

Volta: tre scene di Giona, Buon Pastore, Mosè ed Aronne minacciati dai Giudei.

Lunetta: due oranti velate e busto della defunta con iscrizione mutila.

15. Arcosolio del vignaiuolo. Seconda metà del IV secolo. Tavv. 178, 1; 245, 2.

Fronte: paralitico, miracolo della sorgente.

Volta: orante velata, pastore col gregge ed un vignaiuolo che guida il carro tirato da due buoi.

Lunetta: Cristo giudice fra due Santi.

XIV.

Catacomba di Santa Felicita sulla via Salaria Nova.

1. Sepolcri di Santa Felicita e di San Silvano. VI o VII secolo

Cristo incorona Santa Felicita ed i suoi figli.

XV.

Catacomba di Trasone sulla via Salaria Nova.

1. Arcosolio degli oranti col secchio del latte. Prima metà del IV secolo. Tavole 163, 2; 164, 2.

Volta: sacrifizio di Abramo, Tobia col pesce, Buon Pastore, risurrezione di Lazzaro, sorgente miracolosa.

Lunetta: uomo e donna oranti e due secchi del latte.

XVI.

Catacomba sotto la vigna Massimo sulla via Salaria Nova.

1. Sepolcro di Marciana. Fine del III secolo.

Lazzaro, Daniele, pastore col gregge, pavoni con ghirlande ed iscrizione: (*m*)ARCIANETI | (*i*)N PACE.

2. Sepolcro di Metilenia Rufina. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 120, 1.

Campo superiore: orante non velata, peccato dei protoparenti, miracolo della sorgente, Daniele e moltiplicazione dei pani.

Campo inferiore: due putti che portano una tabella con iscrizione.

3. Sepolcro delle oranti grandi. Prima metà del IV secolo. Tavv. 122, 1; 174-176.

Giona rigettato ed in riposo. Due oranti velate, busto della defunta, ghirlande e colombe.

4. Cripta dell'auriga. Prima metà del IV secolo. Tavv. 145, 2; 146, 1.

Fronte dell'arcosolio: due vittorie con corona e ramo di palma e due uccelli sopra un globo.

Volta: auriga su quadrighe, canefori fra due cavalli alati, corone sciolte ed un cursore con bastone ed orcio, accompagnato dal cane.

Lunetta: busto del defunto fra due muse.

5. Arcosolio del guerriero. Prima metà del IV secolo. Tav. 145, 1, 3.

Volta: donna con fanciullo, busto di un guerriero e guerriero con la spada sguainata.

Lunetta: guerriero con lancia e scudo ed un fanciullo accanto.

6. Arcosolio con la rappresentazione del buon pastore non lungi dalla cripta dell'auriga. Prima metà del IV secolo. Tav. 146, 2, 3.

Fronte: due putti con ghirlanda.

Volta: sacrifizio di Abramo, Buon Pastore e miracolo della sorgente.

Lunetta: orante non velata fra due ornamenti a stella.

7. Arcosolio di Silvestra. Metà del IV secolo. Tavv. 120, 2, 3; 183, 1.

Fronte: orante velata, miracolo della sorgente.

Volta: uccello che vola.

Lunetta: Buon Pastore vicino ad uno scriba col libro aperto ed in esso l'iscrizione: RORMITIO SILVESTRE.

8. Sepolcro di Grata. Metà del IV secolo. Tavv. 62, 1; 204.

Risurrezione di Lazzaro, la defunta Grata due volte in forma d'orante, i tre fanciulli e Daniele.

9. Sepolcro con la scena dell'Epifania. Metà del IV secolo. Tav. 212.

Campo superiore: miracolo della sorgente, moltiplicazione dei pani, adorazione dei Magi, tre defunti oranti, Noè.

Campo inferiore: Daniele, Tobia con l'arcangelo Raffaele, guarigione del paralitico, risurrezione di Lazzaro, personificazione del Tigri.

XVII.

Catacomba di Santa Priscilla sulla via Salaria Nova.

1. Ipogeo degli Acili. Fine del I secolo.

Stelle, delfini, ornamenti geometrici lineari e pavoni rivolti ad un calice.

2. Cappella greca. Inizio del II secolo. Tavv. 8, 2; 13 s.; 15, 1; 16.

Parete d'ingresso: miracolo della sorgente, testa ornamentale e i tre fanciulli nella fornace, ai quali accenna un uomo.

Volta della nave: battesimo, stagioni dell'anno e vaso.

Pareti della nave: tre scene di Susanna.

Pareti dello spazio per l'altare: Noè, fractio panis, sacrifizio di Abramo, Daniele e risurrezione di Lazzaro.

Volta nello spazio per l'altare: defunti oranti in società dei Santi e circondati da tralci di vite.

3. Arcosolio nell'atrio della cappella greca. Inizio del II secolo.

Volta: Buon Pastore.

4. Sepolcro con la rappresentazione del vaticinio d'Isaia. Prima metà del II secolo. Tavv. 21; 21, 1.

Volta sopra il sepolcro: due volte il Buon Pastore, Isaia in atto di profetizzare: « Ecco, una vergine concepirà... » ed accanto a lui Maria Vergine col fanciullo Gesù.

Campi ai lati del sepolcro: tre oranti mostrati da un uomo, e busto della defunta.

5. Cubicolo III. Seconda metà del II secolo. Tavv. 12, 3; 42; 43, 1.

Volta: Buon Pastore, colombe col ramo d'olivo, corone di spighe, corone di foglie d'olivo, tazze, e pecore che saltano.

Pareti: defunti in atteggiamento d'oranti.

6. Cubicolo IV (dell'annunciazione). Fine del II secolo. Tavv. 44; 45, 2.

Volta: annunciazione della Beata Vergine.

Pareti: Buon Pastore, ghirlande e rami di rose.

Nicchia del sarcofago: risurrezione di Lazzaro e tre scene di Giona.

7. Nicchia presso l'ipogeo degli Acili. Metà del III secolo. Tav. 70.

Volta: peccato dei protoparenti e Giona in riposo.

Lunetta: guarigione del cieco e pavone.

8. Cubicolo V (della consegna del velo). Seconda metà del III secolo. Tavole 78-81; 82, 2.

Volta sopra la porta: rigetto di Giona.

Volta: Buon Pastore, quadri di animali e colombe col ramo d'olivo.

Pareti: (a sinistra) sacrifizio di Abramo; (a destra) i tre fanciulli e colomba col

ramo d'olivo; (nel fondo) consegna del velo ad una vergine sacra, defunta in atteggiamento di orante e Maria col bambino Gesù.

9. Nicchia sepolcrale nell'arenario. Fine del III secolo. Tav. 109.

Volta: Buon Pastore e tre scene di Giona.

Lunetta: calice fra due pavoni, disco fra due colombe che volano, festoni di fiori e rami di rose.

10. « Cubiculum clarum ». Principio del IV secolo. Tav. 123.

Pareti: (a sinistra) risurrezione della figlia di Giairo e di Lazzaro; (a destra) i tre fanciulli che rifiutano di adorare la statua di Nabucodonosor.

11. Sepolcro con la rappresentazione del pastore pascolante il gregge, presso il « cubiculum clarum ». Prima metà del IV secolo.

Pastore che pascola il gregge.

12. Arcosolio col Buon Pastore nell'ipogeo degli Acili. Primametà del IV secolo.

Lunetta: Buon Pastore.

13. Nicchia degli uccelli. Prima metà del IV secolo. Tav. 91, 1.

Festoni di fiori, foglie di rosa, pavoni e colombe con ramo d'olivo.

14. Arcosolio degli uccelli. Prima metà del IV secolo.

Volta: festoni di fiori e foglie di rosa.

Lunetta: cantaro, verso del quale volano due colombe.

15. Arcosolio col Buon Pastore nell'arenario. Prima metà del IV secolo. Tav. 23, 2.

Buon Pastore.

18. Cripta col Buon Pastore sotto la basilica di San Silvestro. Metà del IV secolo. Tav. 35, 1.

Volta: Buon Pastore, colombe, rami fioriti.

19. Cripta dei bottai. Metà del IV secolo. Tav. 202 s.

Volta: Buon Pastore, tre scene di Giona, Noè, quattro oranti velate e quattro uccelli.

Arcosolio: pavone fra due cantari ed otto bottai che portano una botte.

20. Cripta con la scena dell'introduzione. Tavv. 219, 1; 250, 1.

Volta: busto di Cristo in un medaglione e defunti (madre e figlia, padre e figlio) introdotti da santi nella felicità eterna.

Parete d'ingresso: risurrezione di Lazzaro.

XVIII.

Catacomba di Sant'Ermete sulla via Salaria Vetus.

1. Cripta dei pesci. Fine del III secolo. Tav. 114 s.

Volta: Buon Pastore, sacrifizio di Abramo, Daniele, i tre fanciulli, orante velata, colombe e pesci.

Parete d'ingresso: due delfini attorcigliati al tridente.

Arcosolio: ghirlanda di foglie, moltiplicazione dei pani e colomba su di un pilastro.

2. Sepolcro con la scena della sorgente miracolosa. Fine del III o prima metà del IV secolo. Tav. 119, 1.

Miracolo della sorgente e scene di Giona.

3. Cripta col pastore pascolante il gregge. Prima metà del IV secolo. Tavv. 150, 1, 2; 151.

Volta: Pastore, colombi, pavoni e pecore.

Arcosolio: colombe e pecore.

4. Cristo con gli Apostoli. Anteriore al 337. Tav. 152.

Parete anteriore dell'arcosolio: Cristo fra gli Apostoli e figura femminile che presenta una tazza.

Volta e lunetta: pastore che pascola il gregge, alberi ed uccelli.

5. Arcosolio della orante. Seconda metà del IV secolo.

Volta: moltiplicazione dei pani e Buon Pastore.

Lunetta: defunta orante fra due calici.

6. Arcosolio con la guarigione dell'ossesso. Seconda metà del IV secolo. Tav. 246.

Volta: miracolo della sorgente, due scene di Giona, Buon Pastore e Lazzaro.

Lunetta: paralitico, guarigione dell'ossesso e Daniele fra due leoni.

7. Arcosolio con la scena del giudizio. Seconda metà del IV secolo. Tavole 240, 2; 247.

Volta: Daniele, miracolo della sorgente, risurrezione di Lazzaro e i tre fanciulli.

Lunetta: scena di giudizio.

8. Scala in vicinanza della cripta dei Santi Proto e Giacinto. VI secolo. Tav. 260, 1.

Cristo fra i Santi Proto e Giacinto.

XIX.

Ipogeo di San Valentino sulla via Flaminia.

Cripta di San Valentino. Sotto papa Teodoro (642-649).

Visitazione di Maria, abluzione del bambino Gesù, Gesù fanciullo nella culla, Maria col fanciullo Gesù, gruppo della crocifissione e San Lorenzo con altri Santi.

XX.

Catacomba di Ponziano sulla via Portuense.

1. Cripta dei barcaiuoli. Prima metà del IV secolo. Tav. 173, 1.

Volta: Buon Pastore e simboli delle stagioni.

Arcosolio: ornamento a squame e barcaiuoli con un carico di anfore.

2. Cubicolo ai piedi della scala. Seconda metà del IV secolo. Tav. 173, 2, 3.
Miracolo della sorgente e Noè.
3. Sepolcro ai piedi della scala. Seconda metà del IV secolo. Tav. 225, 2.
I tre fanciulli nella fornace e Cristo fra otto Apostoli.
4. Sepolcro di San Pollione. Fine del V secolo. Tav. 255, 2.
San Pollione fra i Santi Pietro e Marcellino.
5. Sepolcro dei Santi Milix e Pumenio. Fine del V secolo. Tav. 255, 1.
Croce gemmata fra i Santi Milix e Pumenio.
6. Volta della scala. VI o VII secolo. Tav. 257.
Due busti di Cristo.
7. Sepolcro dei Santi Abdon e Sennen. VI o VII secolo. Tav. 258.
Cristo incorona i Santi Abdon e Sennen: i Santi Milix e Vincenzo in atteggiamento di oranti.
8. Battistero. VI o VII secolo. Tav. 259.
Battesimo di Cristo e croce gemmata.

XXI.

Catacomba di Generosa sulla via Portuense.

1. Arcosolio con la scena del pastore col gregge. V secolo. Tav. 112, 3.
Parete di prospetto: sacrifizio di Abramo.
Lunetta: pastore che pascola il gregge con sopra l'iscrizione PASTOR.
2. Sepolcro dei Santi Simplicio, Faustino e Viatrice. Principio del VI secolo. Tavole 261-264.
I Santi Simplicio, Faustino, Viatrice e Rufino in gloria presso Cristo.

XXII.

Catacomba di Tecla sulla via Ostiense.

1. Cripta doppia. Seconda metà del IV secolo. Tav. 234, 2, 3; 235.
Arcosolio del cubicolo I: (fronte) defunta orante, e cantaro dal quale sporgono fiori; (volta) Daniele, miracolo della sorgente e Cristo.
Secondo cubicolo: (parete d'ingresso) miracolo della sorgente e Daniele.
Arcosolio sinistro: (volta) cantari, dai quali sporgono fiori.
Arcosolio destro: (fronte) Giona gittato in mare e rigettato; (volta) due putti con ghirlande di fiori; (lunetta) donna con fanciullo introdotti da Santi nella beatitudine.
Arcosolio di mezzo: (fronte) Giona in riposo ed adirato; (volta) decorazione a squame; (lunetta) sacrifizio di Abramo.

—

SUPPLEMENTO SECONDO.

Successione cronologica di tutti i monumenti dipinti delle Catacombe romane.

I.

Epoca della sepoltura nelle catacombe.

1. Ipogeo dei Flavi in Santa Domitilla. Seconda metà del I secolo.
2. Ipogeo degli Acili in Santa Priscilla. Fine del I secolo.
3. Cubicolo più antico in Santa Domitilla. Fine del I secolo.
4. Cappella greca in Santa Priscilla. Inizio del II secolo.
5. Arcosolio nell'atrio della cappella greca. Inizio del II secolo.

PRIMA METÀ DEL II SECOLO.

6. Cripta della passione in Pretestato.

(Debbo il ritrovamento di questa cripta e dell'arcosolio di Celerina indicato qui appresso sotto il n. 208 alla collaborazione dei signori Dr. Johnen, Dr. Kovacs, Dohmen e Hug, che fecero un'esatta pianta della catacomba, e poscia, servendosi di alcuni avvallamenti cagionati alle macerie da forti rovesci d'acqua, trovarono l'accesso a quella regione, ove esistono i monumenti ricordati).

7. Sepolcro con la scena del vaticinio d'Isaia in Santa Priscilla.
8. Cubicolo doppio XY nell'ipogeo di Lucina.
9. Cripta di Ampliato in Santa Domitilla.

SECONDA METÀ DEL II SECOLO.

10. Cappella di San Gennaro in Pretestato.
11. Cubicolo alto nell'ipogeo di Lucina.
12. Cripta dell'Orfeo in San Callisto.

13. Cappella dei Sacramenti A 2, ivi.
14. Cappella dei Sacramenti A 3, ivi.
15. Cubicolo III in Santa Priscilla.

Fine del II secolo.

16. Cubicolo IV in Santa Priscilla.
17. Cubicolo presso la Basilica dei Santi Nereo ed Achilleo in Santa Domitilla.
18. Cappella dei Sacramenti A 6 in San Callisto.
19. Cappella dei Sacramenti A 5, ivi.
20. Cubicolo A 4, ivi.

Inizio del III secolo.

21. Cubicolo alto della spelunca magna in Pretestato.
22. Cubicolo all'ingresso dell'ipogeo dei Flavi in Santa Domitilla.

Prima metà del III secolo.

23. Cubicolo III in Santa Domitilla.
24. Cubicolo basso presso il sepolcro di San Cornelio nell'ipogeo di Lucina.
25. Cubicolo doppio nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
26. Cripta della Madonna, ivi.
27. Cubicolo VI, ivi.
28. Cubicolo VII, ivi.

Metà del III secolo.

29. Cubicolo 54 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
30. Cubicolo 52 (V), ivi.
31. Cubicolo 53 (IV), ivi.
32. Nicchia presso l'ipogeo degli Acili in Santa Priscilla.
33. Cubicolo I nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
34. Cubicolo II, ivi.
35. Cubicolo III, ivi.
36. Galleria fra i cubicoli I e III, ivi.

Seconda metà del III secolo.

37. Cubicolo nell'ipogeo della Nunziatella.
38. Cubicolo V in Santa Priscilla.
39. Arcosolio profondo presso la cripta di Ampliato in Santa Domitilla.
40. Cubicolo del graffito presso la cripta di Ampliato, ivi.
41. Cubicolo alto sul primo pianerottolo della scala principale, ivi.
42. Arcosolio sopra la cripta di Sant'Eusebio in San Callisto.
43. Arcosolio presso l'Area I, ivi.
44. Cripta d'Eulalio in Santa Domitilla.
45. Arcosolio alto presso il cubicolo più antico, ivi.
46. Sepolcro con la scena del Buon Pastore presso il primo pianerottolo della scala principale, ivi.
47. Cripta con la rappresentazione di San Pietro nella catacomba ad duas lauros.
48. Cripta dell'Orfeo, ivi.
49. Cubicolo XIV, ivi.
50. Cubicolo XII, ivi.
51. Arcosolio di Carvilia Lucina in Pretestato.
52. Cubicolo delle anitre nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
53. Cripta di Quinzia, ivi.
54. Cubicolo vicino alla cripta di Quinzia, ivi.
55. Cubicolo VIII, ivi.

Fine del III secolo.

56. Nicchia sepolcrale presso l'arcosolio di Carvilia Lucina in Pretestato.
57. Cripta di Sant'Eusebio in San Callisto.
58. Nicchia sepolcrale nell'arenario della catacomba di Priscilla.
59. Cripta dei cinque santi in San Callisto.
60. Arcosolio della maschera, ivi.
61. Arcosolio con la scena del pastore pascolante il gregge, nella regione di Gaio, ivi.
62. Sepolcro di Marciana nella catacomba sotto la vigna Massimo.
63. Profonda nicchia sepolcrale presso il cubicolo 33 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
64. Cubicolo 33, ivi.
65. Cubicolo dei pesci in Sant'Ermete.
66. Sepolcro di Gennaro in Santa Domitilla.
67. Arcosolio col pastore che munge nel coemeterium maius,

Fine del III o prima metà del IV secolo.

68. Sepolcro col miracolo della sorgente in Sant'Ermete.
69. Sepolcro di Metilenia Rufina nella catacomba sotto la vigna Massimo.
70. Sepolcro dei sette cesti nel pianerottolo inferiore della scala principale in Santa Domitilla.
71. Sepolcro con la scena del pastore che pascola il gregge nel pianerottolo superiore della scala principale, ivi.

Inizio del IV secolo.

72. «Cubiculum clarum» in Santa Priscilla.
73. Cubicolo doppio dei sei Santi a Domitilla.
74. Cripta di Milziade in San Callisto.
75. Cubicolo di fronte alla cripta di San Milziade, ivi.
76. Arcosolio accanto alla cripta di San Milziade, ivi.
77. Cubicolo 37 A nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
78. Cubicolo 37 B, ivi.
79. Cubicolo 37 C, ivi.

Prima metà del IV secolo.

80. Sepolcro col pastore pascolante il gregge presso il « cubiculum clarum » in Santa Priscilla.
81. Cripta dell'Oceano in San Callisto.
82. Arcosolio del caduceo, ivi.
83. Arcosolio di Margarita, ivi.
84. Arcosolio col Buon Pastore nella galleria degli Acili in Santa Priscilla.
85. Nicchia degli uccelli, ivi.
86. Arcosolio degli uccelli, ivi.
87. Sepolcro della risurrezione di Lazzaro in Pretestato.
88. Arcosolio col Buon Pastore nell'arenario della catacomba di Santa Priscilla.
89. Sepolcro delle due oranti vicino al cubicolo 10 in Santa Domitilla.
90. Sepolcro dei quattro Magi, ivi.
91. Cubicolo 10, ivi.
92. Cripta di Susanna, ivi.
93. Arcosolio della Madonna in San Callisto.

94. Cripta dell'auriga nella catacomba sotto la vigna Massimo.
95. Arcosolio del guerriero, ivi.
96. Arcosolio col Buon Pastore non lungi dalla cripta dell'auriga, ivi.
97. Sepolcro presso la basilica dei Santi Pietro e Marcellino.
98. Arcosolio dei tralci, ivi.
99. Arcosolio degli Apostoli presso la cripta di Ampliato in Santa Domitilla.
100. Cripta dell'orante col putto in Santa Priscilla.
101. Cripta con la scena del pastore pascolante il gregge in Sant' Ermete.
102. Cripta degli Apostoli, ivi. Del 337 circa.
103. Sepolcro con la rappresentazione di San Pietro a Domitilla.
104. Arcosolio dell'orante con San Pietro, ivi.
105. Cubicolo XI nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
106. Arcosolio vicino al cubicolo XI, ivi.
107. Cubicolo IX, ivi.
108. Cubicolo novamente interrato nella regione delle agapi, ivi.
109. Cubicolo del tricliniarca, ivi.
110. Arcosolio con la scena della profezia di Balaam.
111. Sepolcro di Calendina in Santa Domitilla.
112. Arcosolio degli uccelli, ivi.
113. Cripta degli Evangelisti nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano. Prima del 340.
114. Galleria dei cervi alla fonte, ivi. Anteriore al 340.
115. Cripta dei due oranti in Trasone.
116. Cripta della orante con figura ornamentale in San Sebastiano.
117. Cubicolo X della catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
118. Arcosolio vicino al cubicolo X, ivi.
119. Cubicolo delle colombe e pecore in San Callisto.
120. Arcosolio della « croce velata », ivi.
121. Cubicolo I nel coemeterium maius.
122. Cubicolo II, ivi.
123. Cubicolo III, ivi.
124. Arcosolio di fronte al cubicolo III, ivi.
125. Sepolcro della orante nel trittico a Santa Domitilla.
126. Cripta di Santa Emerenziana nel coemeterium maius.
127. Cripta con la scena del pastore che pascola il gregge, ivi.
128. Cripta dei barcaiuoli in Ponziano.
129. Sepolcro delle due oranti grandi nella catacomba sotto la vigna Massimo.
130. Cripta di San Damaso.
131. Cripta degli « Apostoli piccoli » in Santa Domitilla. Anteriore al 348.
132. Cripta di Diogene, ivi. Verso il 348.
133. Sepolcro della figura ornamentale sdraiata in Sant'Ippolito.

Metà del IV secolo.

134. Arcosolio di Daniele nella fossa dei leoni in un ipogeo anonimo presso Pretestato.
135. Cripta della croce, ivi.
136. Cripta della consegna della legge al principe degli Apostoli in Santa Priscilla.
137. Arcosolio di Silvestra nella catacomba sotto la vigna Massimo.
138. Cubicolo IV nel coemeterium maius.
139. Arcosolio dei cavalli marini in Pretestato.
140. Cripta di Gaudenzia nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
141. Arcosolio di fronte alla cripta di Gaudenzia, ivi.
142. Cripta del miracolo di Cana, ivi.
143. Cubicolo di fronte alla cripta del miracolo di Cana, ivi.
144. Arcosolio delle pecorelle in Santa Domitilla.
145. Arcosolio dei piccoli oranti, ivi.
146. Arcosolio di fronte ai piccoli oranti, ivi.
147. Cripta dei fornai (I), ivi.
148. Cubicolo II, ivi.
149. Arcosolio dell'orzarolo, ivi.
150. Arcosolio di fronte all'orzarolo, ivi.
151. Sepolcro dell'orante presso l'orzarolo, ivi.
152. Arcosolio di un togato, ivi.
153. Due sepolcri col sacrifizio di Abramo, ivi.
154. Cripta dei bottai in Santa Priscilla.
155. Cripta con la scena del Buon Pastore sotto la basilica di San Silvestro, ivi.
156. Sepolcro di Grata nella catacomba sotto la vigna Massimo.
157. Arcosolio di Zosimiano in Santa Ciriaca.
158. Cripta della Madonna del coemeterium maius.
159. Sepolcro con l'Epifania nella catacomba sotto la vigna Massimo.
160. Cripta del medaglione nimbato di Cristo in Santa Sotere.
161. Arcosolio dell'erbivendola in San Callisto.
162. Arcosolio in un ipogeo anonimo sulla via Latina.

Seconda metà del IV secolo.

163. Sepolcro di Veneranda in Santa Domitilla. Posteriore al 356.
164. Cappella sepolcrale dei Santi Marco e Marcelliano.
165. Cripta degli oranti con le figure ornamentali nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.

166. Arcosolio coi putti che sostengono una tabella per iscrizione, ivi.
167. Cripta delle stelle con la luna falcata, ivi.
168. Sepolcro sopra la cappella dei Sacramenti A 2 in San Callisto.
169. Arcosolio delle stelle, ivi.
170. Arcosolio del sacrifizio di Abramo, ivi.
171. Sepolcro con la scena dell'introduzione in Santa Domitilla.
172. Cripta delle anitre nel coemeterium maius.
173. Cripta di Susanna, ivi.
174. Primo arcosolio dei Magi con la stella, ivi.
175. Secondo arcosolio dei Magi con la stella, ivi.
176. Arcosolio di Zosime, ivi.
177. Sepolcro con la scena di Cristo docente in Ponziano.
178. Cripta a piè della scala, ivi.
179. Arcosolio di Giobbe dietro la cripta dei sei Santi a Domitilla.
180. Arcosolio di fronte a Giobbe, ivi.
181. Arcosolio 29, ivi.
182. Arcosolio con la scena di Noè non lungi dal cubicolo IV, ivi.
183. Arcosolio 28 accanto al cubicolo IV, ivi.
184. Cubicolo IV, ivi.
185. Cripta dei Magi, ivi.
186. Cubicolo XIII nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino.
187. Cripta delle pecorelle in San Callisto.
188. Cubicolo doppio nell'ipogeo di Tecla.
189. Arcosolio del vignaiuolo vicino alla cripta di Sant'Emerenziana nel coemeterium Maius. Anteriore al 373.
190. Arcosolio delle vergini prudenti e stolte in Santa Ciriaca.
191. Cripta dei canefori nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano.
192. Arcosolio dell'orante in Sant'Ermete.
193. Arcosolio della guarigione dell'ossesso, ivi.
194. Arcosolio del giudizio, ivi.
195. Arcosolio del giudizio in San Callisto.
196. Arcosolio col pastore pascolante il gregge con la ghirlanda di frutti, ivi.
197. Arcosolio col pastore che pascola il gregge davanti la siepe di canne, ivi.
198. Cripta con la scena del peccato dei protoparenti, ivi.
199. Arcosolio di Emilio Felice, ivi.
200. Arcosolio 15 in Santa Domitilla.
201. Sepolcro rosso con Lazzaro in San Callisto.
202. Arcosolio del presepe in San Sebastiano.
203. Arcosolio rosso in Santa Domitilla.
204. Arcosolio d'Eudocia nella catacomba dei Santi Marco e Marcelliano.
205. Arcosolio di Lucenzio in Pretestato.

206. Arcosolio coi tre monogrammi di Cristo, ivi.
207. Cripta con la scena dell' introduzione in Santa Priscilla.
208. Arcosolio di Celerina in Pretestato.
209. «Cripta dei Santi» nel cimitero ad duas lauros. Fine del IV o inizio del V secolo.
210. Arcosolio con la scena del pastore col gregge in Generosa. Come il n. 209.

II.

Periodo posteriore alla sepoltura nelle catacombe.

211. Lucernario della cripta di Santa Cecilia in San Callisto. Sotto Sisto III (432-440).

Fine del V secolo.

212. Confessione dei Santi Milix e Pumenio in Ponziano.
213. Confessione di San Pollione, ivi.

VI secolo.

214. Sepolcro di San Cornelio in Lucina. Sotto Giovanni III (560-573).
215. Scala alla cripta dei Santi Proto e Giacinto in Sant' Ermete.
216. Sepolcro dei Santi in Generosa.
217. Sepolcro di San Silvano in Santa Felicita.

VI o VII secolo.

218. Sepolcro dei Santi Abdon e Sennen in Ponziano.
219. Battistero, ivi.
220. Scala con le due immagini di Cristo, ivi.
221. Cripta di San Valentino. Sotto Teodoro (642-649).

222. Parete della nicchia sepolcrale di Santa Cecilia in San Callisto. IX secolo.

DICHIARAZIONE DELLE TAVOLE.

Tav. 1. Vigna. 1,75 × 2,85.
— 2. Figure ornamentali. 1,85 × 1,98.
— 3. Putti. Animali. 1,94 × 182.
— 4. Putto. Piante a forma di candelabri. Corno. 2,06 × 3,36.
— 5. Daniele fra i leoni. Putto. 1: 0,76 × 0,68.
— 6. Paesaggi. 1: 0,83 × 0.42; 2: 0,87 × 0,80.
— 7. Pescatore. Agnello. Paesaggio. Banchetto funebre. 1: 0,30 × 0,28; 2: 0,58 × 0,40; 3: 0,40 × 0,36; 4: 1,80 × 0,47.
— 8. Teste ornamentali. Testa rappresentante l'estate 1: 0,18 × 0,36; 2: 0,50 × 0,50; 3: 0,20 × 0,38.
— 9. Buon Pastore. Uccelli. Ghirlande. 3,25 × 3,40.
10. Figure ornamentali. Paesaggio. 3,40 × 2,90.
— 11. Mostro marino. Immagini del Buon Pastore. 1: 1,74 × 1,06; 2: 0,58 × 0,80; 3: 0,60 × 0,80.
— 12. Colombe. Pavoni. Pappagallo. 1: 2,10 × 0,82; 2: 0,08 × 0,29; 3: 0,30 × 0,38; 4: 0,56 × 0,50.
— 13. Mosè. Uomo che addita i tre fanciulli. Teste. Vaso. 2,59 × 1,98.
14. Scene di Susanna. 1: 0,79 × 0,74; 2: 0,70 × 0,70.
— 15. Rappresentazioni eucaristiche. 1: 1,70 × 0,38; 2: 1,72 × 0,40.
— 16. Noè nell'arca. 0,49 × 0,72.
17. Buon Pastore. Pavoni. Papere. Colombe. 3,52 × 3,88.
— 18. Coronazione di spine di Nostro Signore. 0,60 × 0,40.
19. Resurrezione di Lazzaro. Cristo con la Samaritana. 0,75 × 1,00.
20. Guarigione dell'emorroissa. 0,68 × 0,64.

Tav. 21. Buon Pastore. Isaia. Maria col Divin Figlio. Oranti. 1: 1,25 × 0,66; 2: 0,50 × 0,45.
— 22. Isaia predice la nascita del Messia dalla Vergine. 0,44 × 0,48.
— 23. Rappresentazioni del Buon Pastore. 1: 0,80 × 0,65; 2: 0,71 × 1,28; 3: 0,80 × 0,26.
— 24. Pecore con secchio. Santi. Uccelli. 1: 1,90 × 0,72; 2: 2,12 × 2,64.
— 25. Daniele. Buon Pastore. Oranti. Teste. Geni. Uccelli. 2,20 × 3,20.
— 26. Scene di Giona. 1: 1,60 × 0,30; 2: 1,80 × 0,28; 3: 1,55 × 0,28.
27. Rappresentazioni del battesimo e dell'eucaristia. 1: 1,95 × 0,94; 2: 1,68 × 0,40; 3: 1,10 × 0,40.
28. Pesci con le specie eucaristiche. 1: 0,34 × 0,24; 2: 0,40 × 0,24.
— 29. Battesimo di Cristo. Cristo con la Samaritana. 1: 0,50 × 0,40; 2: 0,52 × 0,52.
— 30. Pitture architettoniche. Pavoni. Pecore. 1: 2,47 × 2,36; 2: 1,90 × 1,50.
— 31. Putto col gregge. Uccelli. 1: 3,00 × 2,00; 2: 1,62 × 1,40.
— 32. Simboli delle stagioni. Buon Pastore. 1: 3,48 × 3,60; 2: 3,45 × 2,20.
— 33. Simboli delle quattro stagioni. Vendemmia. Miracolo della sorgente. 3,50 × 2,70.
— 34. Simboli delle stagioni. Raccolta delle olive. Scene di Giona. 3,25 × 3,00.
35. Immagini del Buon Pastore. Vasi. Uccelli. 1: 1,94 × 1,34; 2: 2,00 × 2,00.
— 36. Rappresentazioni di animali. 1: 0,64 × 0,20; 2: 0,90 × 0,50; 3: 1,10 × 0,33; 4: 0,90 × 0,30.

Tav. 37. Orfeo. Mostri marini. Pavoni. 1,80 × 2,50.
— 38. Buon Pastore. Giona. Mensa con cesti. Teste. Uccelli. 2,80 × 2,96.
— 39. Lazzaro. Nave nella tempesta. Battesimo. Cristo. 1: 1,40 × 0,50; 2: 3,40 × 1,50.
— 40. Cristo. Due Santi. 1: 0,22 × 0,46, 2: 0,36 × 0,55; 3: 0,22 × 0,36.
— 41. Rappresentazioni eucaristiche 1: 0,38 × 0,34; 2: 0,60 × 0,34; 3: 0,90 × 0,35; 4: 0,78 × 0,55.
— 42. Buon Pastore. Colombe. Corone. Ghirlande. 2,30 × 2,50.
— 43. Defunti in atteggiamento di oranti. 1: 0,25 × 0,35; 2: 0,30 × 0,40; 3: 0,35 × 0,50; 4: 0,35 × 0,60.
— 44. Buon Pastore. Giona. Ghirlande. Rose. Uccelli. 1: 2,16 × 1,30; 2: 2,16 × 1,46.
— 45. Resurrezione di Lazzaro. Orante. Moltiplicazione dei pani. Scene di Giona. 1: 2,66 × 1,00; 2: 3,00 × 1,20.
— 46. Mosè che percuote la rupe. Lazzaro. 1: 0,60 × 0,40; 2: 0,58 × 0,52.
— 47. Scene di Giona. 1: 2,00 × 0,48; 2: 2,00 × 0,50.
— 48. Fossori. 1: 0,25 × 0,40; 2: 0,58 × 1,10; 3: 0,55 × 0,90.
— 49. Cristo col volume della Lex. Delfini. Gazzelle. Colombe. 2,80 × 1,30.
— 50. Colombe col cantaro. 0,62 × 0,76.
— 51. Immagini del Pastore col gregge. 1: 1,00 × 1,15; 2: 0,90 × 1,00.
— 52. Amore e Psiche in atto di cogliere fiori. 1: 1,34 × 1,28; 1: 2,25 × 1,55.
— 53. Amore e Psiche che raccolgono fiori. 0,80 × 0,62.
— 54. Due Santi. Moltiplicazione dei pani. Cristo. La Samaritana. 1: 2,98 × 2,12; 2: 2,16 × 2,66.
— 55. Lazzaro. David. Mosè. Paesaggi. Teste di ariete. 3,03 × 3,00.
— 56. Noè. Scene di Giona. Giobbe. 1,65 × 2,00.
— 57. Nozze di Cana. Battesimo. Orante. Mosè. 1,85 × 1,00.
— 58. Battesimo. Oranti. Miracolo di Mosè. Giona. 1: 2,93 × 1,00; 2: 2,30 × 1,13.
— 59. Fossori al lavoro. 1: 2,00 × 2,00; 2: 2,00 × 1,60.
— 60. Mosè percuote la rupe. Noè nell'arca. Adorazione dei Magi. 2,05 × 2,28.
— 61. Buon Pastore. Scene di Giona. Oranti. 2,02 × 2,22.

Tav. 62. Lazzaro. Oranti. I tre fanciulli. Daniele. Scena di compra. Banchetto. 1: 1,80 × 0,33; 2: 2,10 × 0,66.
— 63. Immagini del Buon Pastore. 1: 1,10 × 1,52; 2: 2,42 × 3,62.
— 64. Croce gemmata. Defunti in atto di pregare. 1: 1,80 × 1,63; 2: 1,40 × 1,76; 3: 0,90 × 0,55; 4: 0,90 × 0,60.
— 65. Gesù. Resurrezione di Lazzaro. Banchetto funebre. Fossori. 1: 1,90 × 1,16; 2: 1,70 × 0,85; 3: 1,56 × 0,42.
— 66. Immagini del Buon Pastore. 1: 1,53 × 1,53; 2: 0,80 × 0,90.
— 67. Buon Pastore. Scene di Giona. Noè. 1,90 × 2,00.
— 68. Moltiplicazione dei pani. Guarigione del paralitico e del lebbroso. 1: 0,40 × 0,90; 2: 0,48 × 0,98; 3: 0,32 × 1,04.
— 69. Buon Pastore. Paralitico. Giona. Orante. 2,00 × 2,44.
— 70. Guarigione del cieco. Eva. Giona. 1: 1,87 × 1,15; 2: 0,80 × 0,46.
— 71. Giona. Paralitico. Giobbe. Lazzaro. 1: 1,75 × 1,00; 2: 2,05 × 1,40.
— 72. Buon Pastore. Defunti in atteggiamento di oranti. Uccelli. Gazzelle. 2,02 × 1,98.
— 73. Buon Pastore. Sacrifizio di Abramo. Noè. Battesimo. 2,00 × 2,18.
— 74. Paralitico. Moltiplicazione dei pani. Guarigione del lebbroso. 1: 2,35 × 1,10; 2: 2,40 × 1,10.
— 75. Cristo giudice. Santi. Oranti fra pecore. 2,26 × 2,60.
— 76. Busti di Cristo. Grandezza dell'originale.
— 77. Noè. 1: 0,42 × 0,42; 2: 0,80 × 0,80; 3: 0,62 × 0,90.
— 78. I tre fanciulli nella fornace. Sacrifizio di Abramo. 1: 1,30 × 0,55; 2: 1,00 × 0,37.
— 79. Vestizione d'una vergine consacrata. 0,54 × 0,63.
— 80. Busto d'una vergine consacrata. 0,35 × 0,30.
— 81. Maria col Bambino Gesù. 0,35 × 0,54.
— 82. Scene di Giona. 1: 1,20 × 0,39; 2: 1,10 × 0,80.
— 83. Isaia e Maria col Bambino Gesù. Vaso del latte fra pecore. 1: 1,64 × 0,64; 2: 1,34 × 0,96.
— 84. Defunte in atteggiamento di oranti. 1: 0,40 × 0,36; 2: 0,30 × 0,24.
— 85. Motivi e figure ornamentali. 1: 1,60 × 0,70; 2: 2,70 × 2,10.

Tav. 86. Daniele condanna i vecchioni ed assolve Susanna. 0,90 × 1,10.

— 87. Miracolo della sorgente Resurrezione di Lazzaro. 1: 0,94 × 0,70; 2: 0,95 × 0,65.

— 88. Defunta nell'atto di pregare. 0,58 × 0,84.

— 89. Daniele. Giona. 1: 1,00 × 0,58; 2: 1,12 × 0,96.

— 90. Buon Pastore. Defunti come oranti. 1: 1,47 × 0,47; 2: 1,80 × 0,80.

— 91. Uccelli. Ghirlande. Giardino con fiori: 1: 1,88 × 1,50; 2: 2,24 × 2,74.

— 92. Cesti di pane. Buon Pastore. Defunti in atteggiamento di oranti. 1: 1,30 × 1,04; 2: 1,20 × 0,88.

93. Martire. San Pietro. Buon Pastore. Lazzaro. Caduta dei protoparenti. 2,00 × 2,40.

— 94. San Pietro col volume della Lex. Grandezza dell'originale.

95. Servo di tavola. Martire con la corona. Scene di Giona. 2: 0,30 × 0,50; 3: 0,70 × 0,35.

— 96. Cristo con Santi. Giona. Pecora col secchio. Oranti. 2,09 × 1,95.

— 97. Pecore. Candelabri. Pavoni. Ceste. Ghirlande. 1: 2,10 × 2,48; 2: 2,32 × 2,40.

— 98. Orfeo. Mosè. Paralitico. Emorroissa. Noè. 2,30 × 2,30.

— 99. Emorroissa. Mosè. 1: 0,24 × 0,32; 2: 0,22 × 0,30.

— 100. Buon Pastore. Scene di Giona. Oranti. Le stagioni. 2,34 × 2,88.

101. Defunta fra Santi. Caduta dei protoparenti. Epifania. Mosè. 2,40 × 1,75.

— 102. Immagini del Buon Pastore. Orante. Pecora. Candelabri. 1: 2,25 × 2,30; 2: 2,10 × 2,50.

— 103. Daniele fra i leoni. 1: 1,52 × 0,62; 2: 0,94 × 0,94; 3: 0,40 × 0,40; 4: 0,70 × 0,75; 5: 2,00 × 2,00.

104. Daniele. Scene di Giona. Noè. 1,90 × 2,12.

— 105. Defunti. Sacrifizio di Abramo. Guarigione del cieco. Paralitico. Giobbe. 1: 1,95 × 1,95; 2: 2,00 × 2,05.

— 106. Daniele. Scene di Giona. Buon Pastore. Delfini. 1: 2,16 × 0,70; 2: 2,80 × 1,10.

— 107. Defunta in refrigerio. Daniele. Fossori. Servi di tavola. 1: 1,95 × 0,63; 2: 2,00 × 0,80; 3: 1,25 × 1,60.

108. Sacrifizio di Abramo. Resurrezione di Lazzaro. Miracolo della sorgente. 1: 0,70 × 0,35; 2: 2,02 × 1,67.

Tav. 109. Pavoni. Colombe. Ghirlande. Rose. Scene di Giona. 1: 2,25 × 1,90; 2: 1,00 × 0,72; 3: 0,80 × 0,60.

— 110. Defunti in atteggiamento di oranti nel paradiso. 3,10 × 2,70.

111. Idem. 1,24 × 1,10.

— 112. Immagini del Buon Pastore. Orante. Fossori. 1: 0,78 × 0,87; 2. 0,60 × 0,60; 3: 0,70 × 0,90; 4: 0,86 × 0,90; 5: 1,94 × 2,58.

— 113. Buon Pastore. Scene di Giona. Fossore. 1: 1,20 × 0,67; 2: 0,52 × 0,18; 3: 0,40 × 0,94.

— 114. Buon Pastore. Sacrifizio di Abramo. Daniele. I tre fanciulli. Orante. 1,90 × 2,42.

— 115. Moltiplicazione dei pani. Colomba. 2,35 × 1,85.

— 116. Adorazione dei Magi. Oranti. Pecore. Iscrizione. 1: 1,93 × 0,70; 2: 2,17 × 0,74.

— 117. Pastore che munge. Orante. Buon Pastore. 1: 1,83 × 0,68; 2: 2,19 × 1,30.

118. Defunti in atteggiamento di oranti. Daniele. Giona. 1: 2,16 × 0,97; 2: 0,84 × 0,56; 3: 0,84 × 0,60.

— 119. Mosè. Scene di Giona. Orante. Putto. 1: 0,70 × 0,48; 2: 0,40 × 0,60; 3: 0,34 × 0,50.

120. Moltiplicazione dei pani. Orante. Mosè. 1: 0,46 × 0,29; 2: 0,36 × 0,60; 3: 0,58 × 0,36.

— 121. Pastore col gregge. Cantaro fra due colombe. 2,76 × 1,80.

122. Scene di Giona. Mosè. Pastore col gregge. 1: 2,80 × 0,54; 2: 1,94 × 0,62.

— 123. I tre fanciulli. Cristo che risuscita defunti. 1: 1,90 × 0,92; 2: 2,37 × 1,10.

124. Arrivo di alcune Sante presso Nostro Signore. 1,98 × 2,00.

125. Cristo dà la corona a sei Santi. 2,08 × 1,10.

— 126. Cristo fra gli Apostoli. 2,90 × 1,60.

— 127. Pietro. Miracolo della sorgente. Putti. 1: 1,67 × 0,58; 2: 1,75 × 0,66; 3: 2,38 × 0,90.

— 128. Lazzaro. Colomba. Figura ornamentale. Delfini. 1: 1,80 × 1,60; 2: 2,25 × 0,76.

129. Sacrifizio di Abramo. Paralitico. Guarigione del cieco. Noè. 1: 0,60 × 1,50; 2: 0,60 × 1,50.

— 130. Buon Pastore. Scene di Giona. Guarigione dell'Emorroissa. 1,90 × 2,45.

Tav. 131. Buon Pastore. Scene di Giona. Daniele. 1,77 × 1,90.
— 132. Pitture sincretistiche. 1,12 × 1,00.
— 133. Convito funebre. Convito celeste. 1: 1,00 × 0,68; 2: 1,82 × 0,72; 3: 1,87 × 0,80.
— 134. Busto della defunta. Oceano. Uccelli. Putti. Orante. 1: 2,48 × 2,20; 2: 2,76 × 2,70.
— 135. Immagini del Buon Pastore. 1: 1,62 × 0,40; 2: 1,80 × 0,80.
— 136. Pitture decorative di animali. 1: 1,15 × 1,20; 2: 0,46 × 0,46; 3: 1,12 × 1,06.
— 137. I tre fanciulli nella fornace. Resurrezione di Lazzaro. 1: 0,93 × 0,66; 2: 0,93 × 0,73.
— 138. Defunte in atto di pregare. 1: 0,57 × 0,72; 2: 0,48 × 0,82.
— 139. Sacrifizio di Abramo. Moltiplicazione dei pani. Orante. Scene di Giona. 1: 2,88 × 2,00; 2: 2,80 × 2,00.
— 140. I tre fanciulli. Noè. Figure ornamentali. 2,36 × 2,76.
— 141. La Vergine col Divin Figlio. 0,30 × 0,39.
— 142. Susanna. Mosè. Moltiplicazione dei pani. Fornaio col moggio. 1: 1,60 × 0,42; 2: 2,54 × 1,30.
— 143. Miracolo della sorgente. Lazzaro. Erbivendola. 1: 3,00 × 2,16; 2: 2,62 × 2,00.
— 144. Adorazione dei Magi. Moltiplicazione dei pani. 1: 0,92 × 0,78; 2: 1,00 × 0,70.
— 145. Famiglia di un guerriero. Aurighi. Muse. Motivi ornamentali. 1: 2,85 × 0,95; 2: 2,20 × 1,85; 3: 1,62 × 0,86.
— 146. Figure ornamentali. Abramo. Buon Pastore. 1: 1,67 × 0,78; 2: 0,70 × 0,86; 3: 0,70 × 1,00.
— 147. Buon Pastore. Lazzaro. Mosè. Giobbe. Epifania. Presepe. Oranti. 1,80 × 1,10.
— 148. Putti alla raccolta dell'uva. Cristo fra gli Apostoli. 1: 2,44 × 0,88; 2: 1,02 × 0,28.
— 149. Pecore. Uccello. Pitture a cassettoni con putti. Teste e vasi. 1: 1,70 × 1,16; 2: 1,04 × 0,61; 3: 0,66 × 0,84.
— 150. Uccelli. Pecore. Cervi al fonte. 1: 1,00 × 0,38; 2: 0,90 × 0,40; 3: 0,82 × 0,50.
— 151. Pastore che pascola il gregge. Pecore. Uccelli. 2,45 × 2,32.
— 152. Cristo in mezzo agli Apostoli. Pastore col gregge. 1,87 × 2,18.
— 153. Martire con la scala. Busto di Cristo. Agnello. Defunto. 1: 1,80 × 0,80; 2: 0,76 × 0,70.

Tav. 154. Pietro e Paolo. Defunta. Buon Pastore. 1: 1,62 × 0,70; 2: 1,70 × 0,70; 3: 1,10 × 0,70.
— 155. Cristo fra quattro Santi e gli Apostoli. 1: 1,68; × 0,70; 2: 2,50 × 1,00.
— 156. Scene di Giona. Teste ornamentali. Uccelli. 1: 1,10 × 1,10; 2: 1,10 × 1,10.
— 157. Banchetto celeste. 1: 1,56 × 0,90; 2: 1,00 × 0,80.
— 158. Buon Pastore. Figure ornamentali. Balaam. Mosè. Moltiplicazione dei pani. 1: 2,04 × 0,75; 2: 1,82 × 2,34.
— 159. Lazzaro. Tricliniarca. Balaam con la stella. 1: 1,80 × 0,68; 2: 0,50 × 0,50; 3: 0,70 × 0,80.
— 160. Oranti. Personificazione del sole fra due scene di Giona. 1: 2,58 × 0,98; 2: 2,48 × 0,98.
— 161. Buon Pastore. Stagioni. Elementi decorativi. 2,13 × 2,76.
— 162. Simboli delle stagioni. Cristo in mezzo agli Evangelisti. 1: 2,68 × 2,18; 2: 2,20 × 1,45.
— 163. Maria in atteggiamento di orante col Fanciullo Gesù. Defunti come oranti. 1: 1,62 × 0,52; 2: 1,58 × 0,60.
— 164. Oranti. Cristo. Sacrifizio di Abramo. Tobia. Buon Pastore. Mosè. Lazzaro. 1: 2,38 × 0,94; 2: 2,16 × 0,90.
— 165. Cristo. Oranti. Balaam. Pecore. Colomba. Delfini. 2,05 × 2,47.
— 166. Mosè. Lazzaro. Cristo. Magi. Paralitico. Daniele. Noè. Giobbe. Orante. 1: 3,30 × 0,80; 2: 2,24 × 0,82.
— 167. Banchetto funebre. 1,26 × 0,60.
— 168. Cristo. Oranti con pecore. Scene di Mosè. Lazzaro. Paralitico. 2,25 × 2,30.
— 169. Caduta dei protoparenti. Buon Pastore. Daniele. I tre fanciulli. 1: 2,00 × 0,70; 2: 1,78 × 0,88.
— 170. Cristo con Santi. 2,00 × 1,04.
— 171. Buon Pastore. Mosè. Caduta dei protoparenti. Orante. Giona. 2,10 × 2,10.
— 172. Noè. Cristo. Giona. I tre fanciulli. Adorazione dei Magi. 1: 2,40 × 1,20; 2: 2,50 × 1,10.
— 173. Trasporto di anfore alla nave. Miracolo della sorgente. Noè. 1: 1,65 × 0,60; 2: 0,56 × 0,73; 3: 0,60 × 0,69.
— 174. Defunte in atto di pregare. 1: 0,38 × 0,98; 2: 0,50 × 0,98.
— 175. Busto di una defunta. 0,28 × 0,34.
— 176. Busto di una defunta. 0,28 × 0,34.

Tav. 177. Cristo fra gli Apostoli. 1: 2,20 × 0,90; 2: 2,02 × 1,85.
— 178. Immagini del pastore che pascola il gregge. 1: 0,60 × 0,62; 2: 0,80 × 0,74; 3: 2,14 × 0,94.
— 179. San Pietro. San Paolo. 1: 0,30 × 0,38; 2: 0,32 × 0,38.
— 180. Sepolcro del fossore Diogene. 2,64 × 2,70.
— 181. Busto di Cristo. Sisto II. Principi degli Apostoli. Lazzaro. Mosè. 1: 2,20 × 0,90; 2: 4,22 × 1,16.
— 182. San Pietro e San Paolo. 1: 0,50 × 0,92; 2: 0,80 × 1,04.
— 183. Scriba. Buon Pastore. Colomba. Serpente. Vaso del latte. Defunta. 1: 1,55 × 0,47; 2: 1,16 × 0,84.
— 184. Putti. Ghirlande. Banchetto celeste. 2,18 × 2,66.
— 185. Defunti nell'atteggiamento della preghiera. 1: 0,40 × 0,52; 2: 0,54 × 1,04; 3: 0,34 × 0,60.
— 186. Simboli eucaristici. Noè. Mosè. Adamo ed Eva. 1: 2,56 × 1,00; 2: 2,90 × 1,06.
— 187. Giona. Noè. Cristo. 1: 0,80 × 0,60; 2: 0,47 × 0,59; 3: 0,90 × 1,00.
— 188. Putti. Sacrifizio di Abramo. Defunti in atteggiamento di oranti. 1: 1,90 × 1,20; 2: 0,75 × 0,75; 3: 0,75 × 0,85.
— 189. Scene di Giona. 1: 2,40 × 0,45; 2: 1,10 × 0,80; 3: 1,10 × 0,70.
— 190. Buon Pastore. Oranti. Mosè. Lazzaro. 2,88 × 1,20.
— 191. Mosè. Buon Pastore. 1: 0,28 × 0,20; 2: 0,22 × 0,30.
— 192. Miracolo della sorgente. Buon Pastore. Resurrezione di Lazzaro. 2,80 × 1,30.
— 193. Cristo fra gli Apostoli. 2,80 × 1,50.
194. Sbarco del grano. 1: 3,15 × 1,70; 2: 2,55 × 1,45.
— 195. Ufficiali dell'annona. Fornai. Trasporto del grano. 1: 1,95 × 1,45; 2: 3,00 × 1,20.
— 196. Moltiplicazione dei pani. Mosè. Noè. I tre fanciulli. Sacrifizio di Abramo. 3,50 × 3,10.
— 197. Daniele tra Santi. Orante. Caduta dei protoparenti. Paralitico. 1: 2,64 × 1,16; 2: 2,58 × 1,14.
198. Miracolo della sorgente. Oranti. Buon Pastore. Lazzaro. 2,70 × 1,00.
— 199. Moltiplicazione dei pani. Orante. Miracolo della sorgente. 2,60 × 1,06.

Tav. 200. Togato. Daniele. Miracolo di Mosè. 1: 1,52 × 0,38; 2: 0,93 × 0,80; 3: 0,80 × 0,80.
201. Sacrifizio di Abramo. Pastore che pascola il gregge. Orante. 1: 0,76 × 0,70; 2: 0,80 × 0,66; 3: 1,52 × 0,70.
— 202. Bottai con botte. Pavone fra due vasi. 2,15 × 1,08.
— 203. Buon Pastore. Scene di Giona. Noè. Oranti. 1,80 × 2,20.
204. La defunta Grata in atteggiamento di orante. 0,28 × 0,32.
— 205. Mosè. Giona. Cristo con Santi. 2,32 × 1,40.
— 206. Pecore che pascolano e riposano. Defunti innanzi a Cristo. 1: 0,90 × 1,20; 2: 0,90 × 1,10.
— 207. La Vergine col Divin Figlio. 1,00 × 0,52.
— 208-209. Madonna col Bambino. 0,35 × 0,50.
— 210. Busto di Cristo. Scene di Giona. Oranti. 2,22 × 2,30.
— 211. Putti. Vaso tra colombe. Caduta dei protoparenti. 1: 1,50 × 0,45; 2: 1,53 × 0,47; 3: 2,24 × 1,50.
— 212. Mosè. Moltiplicazione dei pani. Epifania. Oranti. Noe. Daniele. Tobia. Paralitico. 3,00 × 1,80.
— 213. La defunta Veneranda con Santa Petronilla. 1,02 × 1,03.
— 214. Sepolcro dei Santi Marco e Marcelliano. 4,30 × 2,80.
— 215. Sepolcro dei Santi Marco e Marcelliano. (Ricostruzione). 4,30 × 2,80.
216. Scene di Mosè. Moltiplicazione dei pani. Sacrifizio di Abramo. Clarissima tra i Santi locali. 1: 2,05 × 0,71; 2: 1,06 × 0,74; 3: 2,85 × 0,70.
— 217. Oranti. Figure ornamentali. Uccelli. 2,10 × 3,00.
— 218. Putti con iscrizione. Oranti in cielo. 1: 2,00 × 0,70; 2: 2,35 × 1,48.
— 219. Defunti tra Santi. Daniele. Il miracolo della sorgente. Lazzaro. 1: 2,45 × 0,46; 2: 2,18 × 0,96.
220. Sacrifizio di Abramo. Paralitico. Susanna coi vecchioni. 2,05 × 1,60.
221. Scene di Giona. 2,05 × 2,00.
— 222. Sacrifizio di Abramo. Lazzaro. Buon Pastore. Orante. 1: 0,75 × 0,55; 2: 0,97 × 0,90; 3: 1,30 × 0,70.
— 223. Busto di defunta. Oranti. Buon Pastore. 1,40 × 0,38.

Tav. 224. Scene di Giona. I giudei ribelli a Mosè ed Aronne. 1: 0,60 × 0,50; 2: 0,72 × 0,54.
— 225. Cristo fra gli Apostoli. 2: 1,20 × 0,80.
— 226. Giobbe. Scene di Giona. Moltiplicazione dei pani. 1: 1,77 × 0,80; 2: 0,78 × 1,18; 3: 2,08 × 0,80.
— 227. Lazzaro. Caduta dei progenitori. Noè. Miracolo della sorgente. 2,50 × 1,20.
— 228. Moltiplicazione dei pani. Battesimo. Lazzaro. 1: 0,70 × 0,80; 2: 0,70 × 0,80; 3: 0,70 × 0,80; 4: 0,70 × 0,80.
— 229. Profezia di Michea. Mosè. Orfeo. 2,85 × 2,52.
— 230. Mosè. Orante. Noè. Lazzaro. Elia. 1: 2,45 × 2,00; 2: 2,70 × 2,00.
— 231. Lazzaro. I tre fanciulli. Caduta dei protoparenti. Epifania. Inaccessibile.
— 232. Daniele. Lazzaro. Susanna e i vecchioni. 1: 0,65 × 0,80; 2: 0,80 × 0,80; 3: 1,90 × 0,80.
— 233. Buon Pastore. Scene di Giona. Oranti. 2,16 × 2,20.
234. Lazzaro. Daniele. Miracolo della sorgente. 1: 0,90 × 0,70; 2: 0,40 × 0,60; 3: 2.40 × 2,00.
— 235. Sacrifizio di Abramo. Scene di Giona. Putto con ghirlande. 2,36 × 2,16.
— 236. Buon Pastore e beati nel refrigerio eterno. 2,00 × 1,20.
237. Moltiplicazione dei pani. Scene di Mosè. 1: 1,20 × 0,70; 2: 1,28 × 0,80.
— 238. Mosè. Grandezza dell'originale.
— 239. Lazzaro. Adorazione dei Magi. Paralitico. Mosè. 2,62 × 1,43.
— 240. Battesimo. Moltiplicazione dei pani. Adamo ed Eva. Mosè. Lazzaro. I tre fanciulli. 1: 2,23 × 1,00; 2: 2,60 × 0,80.
— 241. I Magi. Le vergini prudenti e le stolte. Defunta tra Santi. 2,35 × 2,35.
— 242. Negazione di Pietro. Pioggia della manna. 1: 1,18 × 0,95; 2: 1,18 × 0,85.
— 243. Cristo con Santi. Defunta fra Santi. 1: 1,38 × 0,62; 2: 1,75 × 0,54.
— 244. Canefori. Miracolo della sorgente. 1: 0,43 × 1,15; 2: 0,76 × 1,15; 3: 0,38 × 1,15.

Tav. 245. Stagioni. Paralitico. Miracolo della sorgente. Cristo fra Santi. 1: 2,94 × 1,80; 2: 2,28 × 1,30.
— 246. Paralitico. Guarigione dell'ossesso. Daniele. 1,68 × 0,70.
— 247. Scene del giudizio. 1,73 × 0,80.
— 248. Lazzaro. Mosè. San Pietro. 2,49 × 2,04.
249. Defunta tra Pietro e Paolo. Buon Pastore. 1: 1,85 × 0,75; 2: 0,68 × 0,36.
— 250. Resurrezione di Lazzaro. Liberio. 1: 0,58 × 1,66; 2 v. n. 251.
251. Santi. Susanna fra i seniores. Cristo. Pecore. Colombe. 2,53 × 1,65.
— 252. Cristo fra Pietro e Paolo. L'agnello di Dio fra Santi. 2,24 × 2,40.
— 253. Busto di Cristo. 0,48 × 0,64.
— 254. Busti degli Apostoli Pietro e Paolo. 1: 0,24 × 0,36; 2: 0,36 × 0,38.
— 255. Milis. Croce gemmata. Pumenius. Marcellinus. Pollion. Petrus. 1: 1,27 × 1,00; 2: 1,26 × 1,46.
256. Sisto. Optato. Cornelio. Cipriano. 1: 0,78 × 1,40; 2: 0,85 × 1,40.
— 257. Busto di Cristo. 1,06 × 1,28.
— 258. Cristo corona Abdon e Sennen. Milix e Vincenzo in atteggiamento di oranti. 1,60 × 0,95.
— 259. Croce gemmata. Battesimo di Cristo. 1: 1,05 × 1,34; 2: 1,65 × 1,65.
— 260. Cristo fra Proto e Giacinto. Cecilia. Cristo. Urbano. 1: 1,00 × 0,90; 2: 2,80 × 2,20.
— 261. Cristo. 0,60 × 0,80.
— 262. Cristo fra Santi. 2,35 × 1,36.
— 263. Martiri con corone. 1: 0,40 × 0,64; 2: 0,40 × 0,64.
— 264. Martiri con corone. 1: 0:40 × 0,64; 2: 0,40 × 0,64.
— 265. Veduta totale di un arcosolio. 2,70 × 3,35.
— 266. Buon Pastore. Guarigione dell'ossesso. Daniele. Noè. 2,72 × 1,45.
— 267. Orante. Banchetto eucaristico. Moltiplicazione dei pani. Scene di Giona. 1: 2,05 × 0,60; 2: 1,42 × 0,70; 3: 1,32 × 0,55.

INDICE ALFABETICO

pag. 127 =
" 147 =